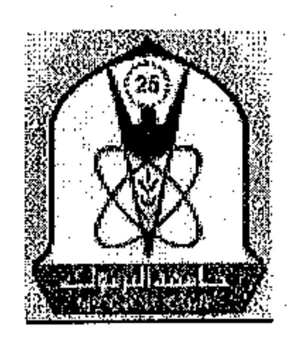
بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

البناء السردي في روايات "بهاء طاهر"

Narrative Structure in Baha` Taher`s Novels

إعداد:
الطالبة ليندا عبد الرحمن راضي عبيد
٢٠٠٦٣٠٠٠٠٥

إشراف الأستاذ الدكتور
نبيل حداد

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية تخصص - الأدب والنقد

٢٠٠٩م

البناء السردي في روايات "بهاء طاهر"

Narrative Structure in "Baha`a Taher" Novels

إعداد

الطالبة ليندا عبد الرحمن راضي عبيد

2006200005

إشراف الأستاذ الدكتور

نبيل حداد

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية

تخصص – الأدب والنقد

وافق عليها

نبيل يوسف حداد .... مشرفاً ورئيساً

أستاذ دكتور في الأدب الحديث، جامعة اليرموك

إبراهيم عبد الرحيم السعافين .... عضواً

أستاذ دكتور في الأدب الحديث، الجامعة الأردنية

خليل محمد الشيخ .... عضواً

أستاذ دكتور في الأدب الحديث والأدب المقارن، جامعة اليرموك

سامح عبد العزيز رواشدة .... عضواً

أستاذ دكتور في الأدب الحديث، جامعة الطفيلة التقنية

نايف خالد العجلوني .... عضواً

دكتور في الأدب الحديث، جامعة اليرموك

الإهداء

إلى حبيبتي صبا التي لم تنتظر لأعلمها الطيران . . .

ولم تتمكن من الرقص ولو لمرة !

الشكر والتقدير

لأستاذي الذي وضع الفراشة على دربها، علّمها أن تمسّ بأصابعها قوس قزح وأن تتوهج دون دون احتراق. للذي علمني أن أجدّف داخل الرواية بحثاً عني وعما يجيء !

الأستاذ الدكتور نبيل حداد

ولأول من علمني الرواية، للإنسان فيه، ولابتسامته الهادئة التي ظلتّ تحفر بالذاكرة عميقاً، فوهج النبتّة معلّق بالتربة الأولى ! لعبق "الأردنية" الذي ظل حاضراً معي.

لأستاذي الدكتور إبراهيم السعافين

ولأستاذي الذي علّمني أنّ العلم اختلاف وحضور وأنّ للياسمين عبقاً يظل عالقا بأرواحنا وإن غادرنا الأمكنة لفضله ومساندته وحضوره.

الأستاذ الدكتور خليل الشيخ

ولأستاذي الدكتور سامح الرواشدة الذي ماحظيت بفرصة التّلمذ على يديه ولكن للزهور عطراً تحاصرنا به وإن لم نلتق شاكرة تحمّله عناء السفر لأجلي.

ولأستاذي الذي كلما صادفته زاد الأكسجين وصار الصبح أجمل ! لهدوئه ووقاره ونبض الإنسان فيه.

الدكتور نايف العجلوني

قائمة المحتويات

ملخص

عبيد، ليندا، البناء السردي في روايات "بهاء طاهر". أطروحة دكتوراه،

جامعة اليرموك، ٢٠٠٩م.

المشرف: أ. د. نبيل حداد

تتناول هذه الأطروحة البناء السردي في روايات "بهاء طاهر" ضمن تصوّر لا يفصل بين الشكل والمضمون ويرى فيهما متعاضدين لخلق المدلولات الروائية. وتتعرّض الرسالة للتقنيات السردية المشكلة للشخوص وللفضاءات المكانية على مستويي الداخل والخارج. وتعرض لكيفية تسريد الحدث وتشكيله. وتتناول اللغة الروائية بطبقاتها السردية وتنوعاتها، مرورا بالتوقف عند التقنيات السينمائية المتعددة في أعماله الروائية. ويحضر الراوي بوصفه عنصراً متميّزاً يقود الحركة السردية ويتحكّم بها ليكون موقعه بؤرة تكشف دواخل الشخوص وتساعد على بناء الأحداث وتصعيدها.

وتعتمد الأطروحة منهجاً تحليلياً جمالياً يفيد من الانجازات التي أتاحها السرد علما وتقنيات. ويأتي كل ذلك محاولة لإضاءة البناء الفني لأعماله الروائية كونها ممثلة لمرحلة هامة مضطربة سياسيا واجتماعيا ونفسيا في تاريخ المنطقة العربية عامة والمصرية خاصة.

مقدمة:

يشكّل العمل الإبداعي مساحة المبدع لاختزان رؤاه وإيديولوجيته ونبضه إزاء ما ينفعل به في الواقع، فيكشف من خلاله دواخل ذاته، ويُعرّي مجتمعه إذ يرسم عالما متخيّلاً على الورق كما يرتئيه دون أن ينفصل هذا العالم بشخوصه وأحداثه عن مجريات الواقع. ولمّا كان "بهاء طاهر" واحداً من أهم روائيي جيل الستينيات فقد قام مع مجايليه بكتابة نصوص روائية تُصوّر الواقع وتكون إفرازاً له ولأحداثه السياسية والاجتماعية في آن ضمن ظهور إرهاصات لحضور تجديد في فن الرواية العربية.

وتأتي أهمية هذه الدراسة كونها تتناول البناء السردي الذي يُعدّ سمة هامة في تناول التغييرات التي طرأت على الرواية العربية النازعة نحو التجديد ضمن تلك الفترة الهامة على مستوى التقنيات ومستوى المضامين الأدبية والفكرية والسياسية والاجتماعية. إضافة إلى أهمية أعمال "بهاء طاهر" روائيا، وترجمة أعماله بشكل فاعل لكثير من اللغات العالمية، وحصوله على كثير من الجوائز العربية والعالمية علما أنّ أعماله لم تنشر إلا في وقت متأخر من تاريخ كتابتها وتحديدا بعد انتهاء العهد الساداتي.

ويزيد من أهمية الدراسة قلة الدّراسات السابقة المتناولة لأعماله بمقابل أهميتها. فلا نجد سوى مقالات نقدية متفاوتة قيمة وشمولية تناثرت في ثنايا المجلات الأدبية المختلفة. وقد عمل "محمد عبيد الله" على جمع أكثرها في كتابه "عالم بهاء طاهر" دون أن يُلحق ذلك نقدا أو تعليقا مكتفيا بمهمة الجمع. وثمة دراسة أخرى " للانا مامكغ" بعنوان "بهاء طاهر روائياً وقصصياً" ، إلا أنّها تنحصر في نظرية الرواية أكثر من تخصّصها في التكنيك السرّدي الذي لا تمرّ به إلا عابرة في خضم التحليل أو في نهاياته، إضافة إلى أن دراستها كانت قد صدرت قبل صدور بقية

أعماله الروائية، إذ تناولت رواية "خالتي صفية والدير" و "شرق النخيل" و "قالت ضحى" و "الحب في المنفى"، بينما لم تتعرّض لروايتي "نقطة النور" و "واحة الغروب". ونجد، كذلك بعض الحديث المقتضب في خضم الدراسات المتحدثة عن روائيي جيل الستينيات، وبعض اللقاءات الصحفية غير المتخصّصة المتناولة لتجربة "بهاء طاهر" عامة دون تعمق أو تفصيل.

ولا أنسى _ في سياق الحديث عن أهمية الموضوع _ الحضور المضموني اللافت المتناول لثنائية المثقف والسلطة، وثنائية الشرق والغرب، وثنائية الرجل والمرأة في أعماله الروائية ضمن احتفاء واضح بالتاريخ ورسم الفضاءات المكانية بلغة ترتبط بالسهل الممتنع حيناً، وبالشعرية العالية حينا آخر مما يزيد من دافعية الانهماك على أعمال هذا الروائي.

واتخذت الأطروحة منهجاً تحليلياً جمالياً يفيد من الانجازات التي أتاحها السرد علما وتقنيات، ويتكئ بصفة خاصة على أدوات الأسلوبية كونه أكثر مناسبة للإيغال داخل الأعمال الروائية، وتكشّف رؤاها ومضامينها إلى جانب قدرته على الإمساك بجمالياتها الفنية.

وقد واجهت هذه الأطروحة مجموعة من العثرات والصعوبات تتمثّل في أن الاشتباك مع هذا الروائي ليس سهلاً؛ إذ أنّه متملك لتقنيات سردية عالية، ومتمكّن من أدواته، ويمتلك لغة روائية تحتاج إلى طول تعمّق وتدقيق إضافة إلى كونه يمثّل واحداً من أدباء جيل الستينيات الذين شكّلوا إرهاصات مرحلة الرواية الجديدة، أو نهاية مرحلة "نجيب محفوظ" وتقاليدها الروائية. مع الانتباه إلى ما تشكّله هذه المرحلة من توجّهات ومضامين فكرية تتماشى مع الأحداث السياسية متفاوتة في درجة هدوئها أو صخبها تجاه السلطة، وفي تناول الواقع الاجتماعي وتشكّلاته ضمن خصوصيتها على مستوى مصر والوطن العربي عامة. إذ شهدت الأجواء اشتعال الأحلام القومية وتمحور كثير من الأدباء والمثقفين حولها وانتهاء بإصابتهم بالخذلان والخيبة بعد هزيمة عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين، وغياب "جمال عبد الناصر" وحضور

الستادات. فتبدو اتجاهات "بهاء طاهر" الفكرية حاضرة داخل أعماله الروائية، إذ يمثّل الفكر التقدمي اليساري، وإن تجنّب في مواقفه الصدام المباشر مع السلطة مختاراً المنفى الذي كان مكمناً لكثير من أعماله الروائية والتي تتقدمها رواية "الحب في المنفى".

وإذا كانت الرواية الستينية مشكّلة لرؤى واقع جديد ولتقنيات سردية جديدة تتفاوت في اقترابها من البناء التقليدي للرواية من جهة، ومن دائرة التجديد من جهة أخرى، وفي انتمائها لتيار الحساسية الجديدة من جهة أخرى، فإنّ أعمال "بهاء طاهر" الروائية تعدّ ركنا أساسياً يتشابك مع غيره من أعمال مجايليه في تثبيت أركان الرواية.

ومن الطبيعي أن تبدأ الأطروحة بتمهيد عام يؤطر لتطوّر البناء السردي في أعمال "بهاء طاهر" الروائية ضمن انتمائه لجيل الحساسية الجديدة الذي كان سمة للمجددين الروائيين في تلك الفترة ليشكل ذلك استشرافاً عاماً لحركة التطوّر في أعماله الروائية ضمن تصوّر لا يغفل المضامين الفكرية، إذ إنّ الشكل لا ينفصل عن المضمون.

وكان من المقتضيات المنهجية السليمة أن تكون فاتحة فصول الأطروحة حول تسريد البطل ورسمه؛ ويشكل البطل عند "بهاء طاهر" المرتكز الموضوعي والهاجس الفني الأساسي الذي تقوم عليه ضمن توظيف للتقنيات السردية التي تعمل على كشف البواطن النفسية للشخوص، وبالتالي لا يمكن إغفال هذا العنصر الروائي المميز. لذا يأخذ هذا الفصل على عاتقه تسريد شخصية البطل الضد الذي يهيمن بحضوره على معظم روايات "بهاء طاهر".

ويحضر الفصل الثاني الذي يتناول المرأة بوصفها الجانب الآخر الذي يقف بمحاذاة البطل الضد ويكمله تكثيفا للمضامين الروائية وتصعيدا للأحداث وزيادة لحيوية السرد. ونتيجة لتعدد الذوات الأنثوية وتنوعها داخل الأعمال الروائية. ويتكئ الفصلان على عناوين مضمونية لتنظيم هذا التناول؛ بداية بتسريد البطل الضد ضمن تمثيلين بعنوانين مضمونيين: "العبور إلى

الموت"، و "العبور من الموت". وتتخذ تمثيلات المرأة بنموذجيها الخاضع والمتمرد عنواني "الانسحاب إلى الداخل"، و "الخروج من الأسوار".

وتقدم الدراسة في فصلها الثالث دراسة للفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات منصهرة مع بقية العناصر الروائية. ويتخذ الفصل الحجم الأكبر إذ إنّه يتتبع الفضاء المكاني في كل أعماله الروائية ضمن لغة وتعبيرات شعرية تغطي مساحة واسعة من الروايات.

ويتناول الفصل الرابع موقع الراوي أو السارد الذي يرسم الملامح، ويقود حركة السرد ويؤطر الفضاء، ويختلف صوته وموقعه من رواية إلى أخرى ضمن ما يعرف بالتبئير.

ويأتي الفصل الخامس من الدراسة ليلقي الضوء على لغة "بهاء طاهر" الخاصة فيتناول الطبقات السردية وتنوعاتها مرورا بالتقنيات السينمائية داخل الأعمال الروائية إذ تتكاتف اللغة والتقنية مع المضامين خدمة للبناء الروائي وتعميقا لمدلولاته.

ويعرض الفصل السادس لتسريد الحدث؛ إذ تتخذ كل رواية خطها الخاص في تسريد أحداثها وتشكيلها لتكتمل دائرة البناء السردي داخل الأطروحة.

وانتهاءً بخاتمة تعرض أهم ما توصلت إليه الدراسة.

تمهيد

تطور البناء السردي في روايات "بهاء طاهر"

تمهيد

ينتمي "بهاء طاهر"[1] إلى رواد "الحساسية الجديدة" التي تتخذ رؤية وموقفاً من الواقع يدعو إلى التجديد في التقنيات السردية، والخروج من أسر التقاليد الروائية القديمة تمثيلاً لفترة مضطربة سياسياً واجتماعيا نتيجة لما مرّ به الأدباء في فترة الستينيات من قيام الحكم الناصري بما حققه من إنجازات، وما خلّفه من انكسارات وإحباطات حين لم تتساو وعوده مع حجم أحلام أجيال تلك المرحلة خاصة بعد انتكاسة عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين التي خلقت تغييراً في البنية السياسية والاجتماعية إضافة إلى أزمات وانتكاسات على المستوى النفسي للأفراد. ونتيجة لما تلا الحكم الناصري من تغيّرات اقتصادية وسياسية في العهد الساداتي مما خلّف نتائج وخيمة انعكست على الواقع الاجتماعي، وعلى إيمان الأفراد الذاتي بإمكانية الحلم والتغيير. فصارَ الأدب

---

(1) ولد بهاء طاهر في قرية الكرنك التي تقع في حضن المعبد الشهير عام ١٩٣٥م. درس التاريخ في جامعة القاهرة. تخرج وعمل في البرامج الثقافية في الإذاعة عام ١٩٥٧م، وظل في هذه الفترة يحصر كتاباته في إطار القراءة لأصدقائه إلى أن نشر أول قصة قصيرة عام ١٩٦٤م في مجلة الكاتب التي كان يرأس تحريرها أحمد عباس صالح، وعمل في نفس المجلة محرّراً لباب المسرح. ثم نشر قصصاً في كثير من المجلات. وصدرت أولى مجموعاته "الخطوبة" عام ١٩٧٢م. عاش فترة التحولات التي اقتضتها الظروف السياسية والاجتماعية الجديدة فكان يلتقي مع أبناء جيله في منزل غالب هلسا إذ جمعت بينهم الرغبة في تعبيرٍ جديدٍ يتناسب مع المرحلة الجديدة، وحين جاء أنور السادات بدأ النقاد المعبرون عن المؤسسة يحرّضون السلطة على هؤلاء الكتاب باعتبارهم وجوديين وشيوعيين ومخّربين ورجعيين في وقت واحد، فتعرض "بهاء طاهر" إلى الإبعاد عن الإذاعة ومنع من الكتابة في منتصف السبعينيات مما دفعه إلى ترك مصر ليعمل في الترجمة بالأمم المتحدة في جنيف. وقد صدرت له مجموعة "أنا الملك جئت" عام ١٩٨٥م ورواية "قالت ضحى" عام ١٩٨٥م و"الحب في المنفى" عام ١٩٩٥م، و"خالتي صفية والدير" عام ١٩٩٠ في جنيف. انظر: مقدمة خالتي صفية والدير، ص ١٠ – ٢٥. وانظر: فاطمة البديري: حديث الذكريات، بيروت، الدار العربية للعلوم ٢٠٠٤م، ص ١٧-١٩. وانظر: أحمد علي الزين: روافد مع "بهاء طاهر" ، على شبكة المعلومات العالمية http://www.alaRabiya.net يونيو ٢٠٠٨. وانظر: ليلى أمل: واحة الغروب، القافلة، عدد ٢، مجلد ٥٧، ٢٠٠٨، ص ٨٠.

محفّزاً للغضب إزاء هذا الواقع، وطريقاً للتغيير رغم نزعات الإحساس بالإحباط والعجز والقهر الذي صار المثقفون يعونه.

وتمتاز "الحساسية الجديدة" بسمات على المستويين المضموني والشكلي انسجاماً مع ما قاله "إدوارد الخراط": "الحساسية ليست فكرة شكلية إنها مرتبطة بالتطوّر الاجتماعي والتاريخ."[١] فالفنان يقيم واقعاً فنياً جديداً يومئ من خلاله إلى العدل الذي يتوق إليه في الواقع، ويصوّر حجم القهر الذي تمارسه السلطة ضد الأفراد، ويغوص إلى العوالم الداخلية للشخوص فيعرّي أزماتها وماضيها وما به من إحباطات ليدين الماضي والحاضر. ويؤرّخ لتقلبات الشخوص وطبائعها النفسية ضمن مسارين: مسار يقود إلى انفراج متوّقع يطلّ مثل بقعة ضوء صغيرة ويؤذن بالاتساع، ومسار يقوم على النزوع إلى مصير مأساوي يؤذن بصورة من صور الموت ليندّد بقهر الواقع للأفراد.

وتطرح "الحساسية الجديدة"[٢] أزمات الأفراد بموازاة المستويين الاجتماعي والسياسي، وتربط بينهما معتمدة على الرغبات والأحلام في مقابل الإحساس بالعجز والإحباط على التساوي. ليصير العدل مسعى للعمل الأدبي كلّه الذي تتوحّد شخوصه الرئيسة من خلال اغترابها وإحباطها وقهرها على اختلاف الأساليب والثقافات والظروف.

وإذا كان القص التقليدي يعتمد على السرّد المطّرد اعتماداً على التسلسل في حركة الزمن، ويقوم، غالباً، على راوٍ خارجي يتحكّم بحركة الأحداث معتمداً على حبكة تتعقد تدريجياً لتنحلّ وفق خطة مكشوفة واضحة بعد الوصول إلى قمة أو ذروة واحدة، ويعتمد على توظيف

---

(١) إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة، بيروت، دار الآداب ١٩٩١، ص١٨١.

(٢) تختلف الحساسية الجديدة عن الحداثة، وإذ كانت تتقاطع معها في مساحات كبيرة منها، إذ تعني تلك النقلة في تطور الأدب المصري؛ فهي تاريخية ومتعلّقة بالزمن. أمّا الحداثة فهي تعبير عن القيمي لا عن الزمني، فالحساسية جزء من الحداثة، ولكن الحداثة أوسع بمفهومها، وتشكّل السعي نحو المستحيل والتجاوز المستمر للأشكال، وتتجاوز الزمن لتخلد عبر التاريخ. انظر: إدوارد الخراط: ص٢٠ – ٢٢.

اعتيادي لعناصر الوصف والحوار والمحاكاة، ويأتي واضحا في فكرته التي لا تحتاج كثيراً من التدقيق، إذ أنه لا يقوم على الإيماء أو الرمز_- فإنّ أدب "الحساسية الجديدة"[1] التي ينتمي إليها "بهاء طاهر" تعتمد على سمات تقنية شكلية مختلفة عن نمط البناء التقليدي – وإن تبدّت عند "بهاء طاهر" مختلطة أحيانا بنمط القصّ التقليدي وتقنياته – وتقوم على كسر الترتيب السردي الإطرادي للزمن، وعلى فك العقدة التقليدية والخروج من أسرها، وعلى الغوص إلى دواخل الشخوص وكشف طباعها وتقلباتها النفسية. وتعمل على توسيع الواقع من خلال الحلم والأسطورة والشعرية، وتتبنى كسر سياق اللغة السائد إذ تلجأ أحيانا إلى المجاز والزخارف ودقة الوصف.

وتستخدم صيغة الأنا للتعبير عن العاطفة والشجن وكشف دواخل الذات.[2] إضافة إلى توظيف واسع للمونولوج، والتفاعل الجديد مع تفاصيل الطبيعة من خلال الوصف والحوار معها ضمن حركة المونولوج أو مع الآخر. والتنويع في مستويات السرد، واستخدام أساليب جديدة، مثل الأسطورة والمجاز والهذيان أو الهلوسات الكابوسية أو الحلمية، إضافة لخلق ارتباطات بين الشخوص المرتبطة بعلاقات، وبالبنيتين الزمانية والمكانية اتكاء على اشتراكهم في المعاناة التي تخلقها الظروف السياسية والاجتماعية حولها.

وسيتم النظر في حركة التطور السردي شكليا ومضمونياً في روايات "بهاء طاهر" اعتماداً على درجة انتماء أعماله إلى دائرة الحساسية الجديدة، أو إلى طرق القصّ التقليدي، واتكاء على التسلسل الزمني لرواياته المكتوبة في حقبة الستينيات رغم تأخر صدورها إلى

---

(١) سميت بالحساسية الجديدة لتعني كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها، وقد تسمى بالبلاغة الجديدة أو الكتابة الجديدة. انظر: إدوارد الخراط ص٢٨

(٢) انظر: إدوارد الخراط:الحساسية الجديدة، ص١١ – ١٢

التسعينيات، ابتداء من رواية "خالتي صفية والدير" الصادرة عام (١٩٩٠) مروراً "بالحب في المنفى" الصادرة عام (١٩٩٥)، و "قالت ضحى" الصادرة عام (١٩٩٩) و "نقطة النور" و "شرق النخيل" في عام (٢٠٠٠) وانتهاء بواحة الغروب عام (٢٠٠٧).

عند النظر في رواية "بهاء طاهر" الأولى "خالتي صفية والدير" فإنّنا نجد الرواية تعتمد في بنائها على تشكيل المكان الذي يشكل بنية مهمة في الرواية ممثّلاً بالدير والقرية لخلق مدلولات الرواية التي تومئ بها منددة بالاختلاف والتناحر بين الطوائف والديانات بالاتكاء على تشكيل الشخوص وعلاقاتها، إذ تتطوّر بالتزامن مع حركة السرد التي يقود زمامها راوٍ مشارك يرصد ويراقب ما يجري حوله معتمداً على صوت الأنا على امتداد طفولته وصولاً إلى مرحلة دراسته الجامعية حين تقترب الرواية من نهايتها.

وقد أتى بناء "خالتي صفية والدير" أقرب ما يكون إلى البناء التقليدي القائم على أسلوب السرد المباشر والتسلسل الزمني القائم على تتابع الأحداث وتأزمها من خلال حبكة تقليدية توصل الأحداث إلى ذروتها تمهيداً لحلّها، وإيصال الشخوص إلى تلقي مصائرها معتمدة على لغة بسيطة أقرب ما تكون إلى لغة الخطاب العادي دون لجوء إلى اللغة الشعرية والمجازات.

وتتوزّع الأحداث ضمن أربعة فصول تتمحوّر حول إفرازات نكسة عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين وإحباطاتها التي تتمازج بمستواها السياسي مع المعاناة الخاصة للشخوص التي تعيش أزماتها بمحاذاة أحداث هذه الحرب ونتائجها ليبرر القص مأساوية مصائرها.

وتطّرد الرواية في خط زمني مستقيم يغطي ما يقارب ربع قرن يصوّر من خلال صوت الراوي المشارك في الأحداث المتصاعدة في البيئة مكانية بما تحمله من مدلولات مسترجعاً الماضي، وما به من جمال ومعاناة ليدلي برسالة الرواية التي تدعو إلى تحقيق العدل

ولملمة الصفوف، ووقف التمزّق والتناحر الاجتماعي الذي يمنح العدو فرصة السيطرة لتنسجم في ذلك مع رؤى الحساسية الجديدة.

ويحمل كل فصل في الرواية عنوانا وبداية تتناسب مع مضمونه، ثم لتشتبك كل الفصول معا من خلال الاشتراك في المكان، والخضوع لانعكاسات الواقع السياسية والاجتماعية اعتماداً على ما يرتبط به الشخوص جلادين وضحايا من علاقات.

وقد عمل الروائي على ربط مقدمة الرواية بآخرها متكئا على فكرة علبة الكعك التي تمثّل إيقاعا متكرّراً، يحمّل الرواية سمة من سمات التجديد تساعد على رصد التحوّل الذي أصاب الشخوص منذ طفولتها وانتهاء بمرورها بأطوار المعاناة والأزمة.

إن "خالتي صفية والدير" وإن كانت أميل إلى تقنيات البناء التقليدي إلا أنها مزجت مع ذلك القدرة على تصوير دواخل الشخوص وإيصالنا إلى الاستماع إلى هذيانها، وانتقالها من النقيض إلى النقيض رغم اتكائها على راوٍ طفل. وأضاف إلى ذلك إيقاعية تواجد الراوي بكل الأحداث والأمكنة، وحركة علبة الكعك، والتوازي بين حركة القرية والدير، وصفية والدير، وضمن رؤية تومئ بها الرواية تجعلها حاملة لسمة من سمات التجديد المضمونية.

وتكتمل تجربة "بهاء طاهر" في روايته الثانية "الحب في المنفى" الحاملة لملامح الرواية السنينيّة المنتمية إلى الحساسية الجديدة من حيث الرؤية والتقنيات، فقد تعّرض الراوي إلى معاناة المنفى التي أيقظت وجدانه وماضيه، وتكشفّت معاناة الذوات بموازاة المعاناة الإنسانية ككل، باختلاف الأجناس والأعراق والأديان، وعلى المستويين السياسي و الاجتماعي ضمن بيئة مكانية تشكّل بوتقة تنصهر بها معاناة الحاضر مع استرجاعات الماضي التي تتعرى من خلال علاقات الشخوص وتصاعد الأحداث.

وتحذو "الحب في المنفى" حذو روايات الحساسية الجديدة، فتكسر خط التسلسل الزمني واضطراده؛ فتبدأ الأحداث قبل النهاية بقليل اعتمادا على حضور صوت المتكلم الذي يمسك الراوي بزمامه، ممّا يساعد على فهم المعاناة الداخلية له وفهم تقلّباته النفسية، والتعبير عن العاطفة والشجن. ويساند الاتكاء على صوت المتكلم حضور المونولوج الطويل الذي يوقفنا أمام تساؤلات الذات وعجزها عن الفهم، أو تقبّل الحاضر الذي يبدو مشوّها مقارنة بالماضي، رغم أنّ الماضي متسبّب به. فالراوي يمثّل صورة للبطل الضد المهزوم الذي عانى تعلّقه بالحكم الناصري وإخلاصه لمبادئه، ثم اختياره للمنفى عند إحساسه بالعجز والإخفاق وصعوبة تقبّل الحكم الساداتي ضمن فترة زمنية تضعه في خريف العمر، ممّا يجعل ذاته مضطرة لاسترجاع الماضي وتعريته إمعاناً في جلد الذات وتعذيبها، وربما تمهيداً لتحضيرها للموت. "فبهاء طاهر" يعتمد في هذه الرواية على المزاوجة بين ماضي الشخصية وحاضرها بشكل تصادمي يقودها تجاه الموت. وإن كان اقتراب الشخوص منه يتوزّع في درجات وصور بداية بإبراهيم الشيوعي ومروراً "بيريجيت" و "بيدرو إيبانيز" وانتهاء بالراوي.

وينفلت البناء في "الحب في المنفى" من الحبكة التقليدية؛ فالرواية تكشف عن أزمات متعدّدة وعلى المستويين الذاتي والاجتماعي، لتجتمع كلّها بخيط رفيع يقوم على رفض الاضطهاد والقهر واستبداد السلطة الذي يلاحق الإنسان مما يومئ بضرورة الانتباه إلى حجم التشوّه، ومحاولة التصدي له.

وتكسر الرواية نمط اللغة المعروفة لتمتلئ بالمجازات والزخارف خاصة عند حضور الوصف المكاني أو عند احتدام الحب. وتعتمد الرواية في ذلك على عين الراوي الراصدة للمكان ووجدانه المتفاعل معه. كونه يتحول في بعض أجزائه مثل إيقاع حركة البجع، وألوان

الزهور في الحدائق إلى معادل لما يدور في داخله مما يخلق تكنيكا جديداً لتعرية الشخوص والإمساك بما يدور في ذهنها ووجدانها.

وتقوم "الحب في المنفى" أيضا على تداخل الطبقات السردية، فنجد حضوراً للطبقة التعبيرية الانفعالية حيناً، وحضوراً للطبقة التقريرية الراصدة للحركات الاعتيادية واليومية للشخوص و للطبقة التقريرية التسجيلية المؤرّخة لتفاصيل مجزرة "صبرا وشاتيلا" حينا آخر، إذ يوجّه إصبع الاتهام للاضطهاد والظلم الذي يواجهه الإنسان في الشرق من على أرض الآخر، مما يجعل اشتراك الأعراق والأجناس الممثّلة بشخوص الرواية في رصد ذلك إدانة على المستوى الإنساني ككل ضدّ ظلم السلطة والقهر، بينما تنحو الرواية إلى الإحساس بالعجز، وتضخّم التشوّه على المستويين الذاتي والإنساني باختيارها نهاية مأساوية لصوت الأنا الذي انفجرت عروقه فارّاً إلى سكينة أبدية تاقت لها روحه بعد أن فقدها بفعل إخفاقات الماضي والحاضر.

وتأتي "قالت ضحى" لتؤرخ لفترة مضطربة بما فيها من آمال وإحباطات ضمن تجديد وتحوّل في تقنيات "بهاء طاهر"، وفي رؤيته القائمة على أنّ الفن والحب طريقان لمحو القهر، وتشوهات الماضي، واستعادة الشخوص لذواتها المهشّمة. إذ تسير قصة الحب الجارف بمحاذاة البحث عن العدل الاجتماعي والتنديد بالفساد الإداري والاقتصادي في تلك الفترة بالاتكاء على ضمير المتكلم.

وتتسم "قالت ضحى" بالحضور الواضح للحوار الذي يختلف عن استخدامه في القص التقليدي، ويتجلّى في قدرته على كشف دواخل الشخوص والتقريب بينهما، وفي قيامه باسترجاع الماضي لخلق مزيد من الفهم، ويتعاضد الحوار مع تقنية المونولوج القائم في نفس "ضحى" والراوي، والمختلط بما يشبه الهذيان والنجوى إذ تنفصل "ضحى" عن الواقع، وتهذي

بما يدور في داخلها بتواجد الراوي الذي يستمع لها دون أن تكون واعية لما تقول، وتأتي تعرية الذات واسترجاعاتها عند احتدام الحب بينها، ممّا يومئ برؤية الروائي القائمة على التوحّد المستند إلى التشابه الثقافي والفكري والوجداني بمواجهة التشوّه في الحاضر.

ويكمن الجديد في "قالت ضحى" في المزج بين الحوار والوصف المكاني المكتظ بالتفاصيل، والمقارنة بين الجمال في مصر المتميّز بالأصالة وعراقة التاريخ، وبين الآخر المكتفي بالسطح على حساب العمق، وبين استخدام الأسطورة ولغة الحلم والنجوى والشجن؛ إذ ترق اللغة، وتكسر اعتيادية الاستخدام، فتمتلئ بالمدلولات، وتصبح أقرب إلى الهذيان. إذ تنفصل "ضحى" عن الواقع، وتتماهى مع أجواء حلمها الأسطوري الذي تشدّ الراوي إليه دون أن يشترك معها في الحوار، مما يكثف رؤية الرواية داخل الأسطورة المؤكدة على أصالة التاريخ وجدواه لينصهر مرض الحب – كما تسميه الرواية – مع مرض العدل المفتقد في الواقع داخل الأسطورة.

ويلجأ "بهاء طاهر" إلى لغة تهكمية ساخرة تنتقد ما حولها دون أن تقول رؤيتها مباشرة. "فقالت ضحى" تجمع مستويين من اللغة، فالاعتيادية إلى جانب الأخرى التي تتخذ مسار الشعرية في الأسطورة ولحظات النجوى عند تصاعد الحب.

واللافت للانتباه، أن "قالت ضحى" تتخذ مسار السرد التقليدي من حيث التسلسل الزمني المطرد، والاتكاء عل قليل من الاسترجاعات المباشرة إضافة إلى مسار الحبكة التي تتعقّد وتحتدّ عند احتدام الحب، وتماهي "ضحى" مع "إيست"، ثم المرور بأطوار التراجع والانفلات.

وقد صدر "لبهاء طاهر" في عام ألفين روايتين: "شرق النخيل" و "نقطة النور". وفي "نقطة النور يعود "بهاء طاهر" ليقترب من إطار الرواية التقليدية القائمة على راوٍ خارجي يقصّ الحكاية اعتماداً على ضمير الغائب وفق حركة التسلسل الزمني المطّرد ضمن حبكة

مركبة تقوم على حكايتين ليتناول "بهاء طاهر" في روايته الواقع الاجتماعي منـدّداً بـبعض قوانينه وتقاليده ومؤرخاً لتحوّلات شخوصه وطبائعها وأزماتها النفسية ضمن هواجس البحـث عن الذات ومحاولات التخفّف من الألم داخل أجواء تتخذ من التصوف والوجد والتأمل طريقها إلى ذلك.

وتقوم الأحداث اعتماداً على علاقة الشخوص الرئيسة ببعـضها، بينمـا تطـلّ بقيـة الشخوص لتدعمها، وتساعد على فهم دواخلها بشكل أوضح. وتتكئ على الحوار أحيانا اتكـاء متعاضداً مع المونولوج الذي يساعد على استرجاع بعض أحداث الماضي، وكشف تأثيره على واقع الشخوص.

وإذ يصوّر "بهاء طاهر" الواقع الاجتماعي فإنّه يمرّ بالواقع الـسياسي عـابراً حيـث يصوّر المظاهرات الطلابية في الجامعة لتجعل من الأولى إفرازاً من إفرازات الثاني مما يوسّع مدلولات الرواية.

وإذ تتخذ "نقطة النور" صورة أقرب ما تكون إلى البناء التقليدي إلا أنها تستخدم تقنيـة الأحلام التي تكشّف ما يدور في اللاوعي، وتوظّف ما بها من وصف وحوار وتأمل، وسـرد بصوت الغائب لكشف دواخل الشخوص.

ويمزج "بهاء طاهر" في "شرق النخيل" حكايتين معا ضمن حبكة مركبـة، وأحـداث تتحرّك وتتصاعد في بيئتين مختلفتين، تتمثّل أولاهما بالصعيد، والثانية بالقاهرة معتمدة علـى صوت راوٍ محبط عاجز عن الفعل والتغيير يعاني إحباطات الماضي أسوة ببقية أبطال "بهـاء طاهر"

وتحضر الأحداث الماضية باستعمال المونولوج، وتقنية الاسترجاع ضـمن تـداعيات تتراوح بين السرّد الواقعي، والحلم الكابوسي بما يشبه الومضات التي تتماسك، وتنصهر داخل

رؤية الرواية لتعطي الرواية سمة الحداثة التي تظهر في تشظي الزمن، وتكسّره فلا نستطيع إتباع تسلسل واضح للأحداث، ففي الصعيد يسترجع أحداثاً من القاهرة. وفي القاهرة يسترجع حدثاً من الصعيد. ومن الحوار يدخل في مونولوج ، ومن حركة السرد الاعتيادية ينفصل عن الواقع ليدخل في حالة حلمية كابوسية تشكل استشرافا لما سيأتي من أحداث.

ويتكئ الراوي على الإمساك بتفاصيل المكان ليدخل إلى إسترجاعاته، وينتقل إلى زمن ومكان مختلفين تماما، لكن الواقع مشوّه وناتج عن أحداثهما، فالزمن الروائي يتمثّل بيوم واحد من حياة الراوي، وتتداخل معه أزمات أخرى عبر أسلوب التداعي المتكئ على الاسترجاع.

استطاع "بهاء طاهر" في "شرق النخيل" أن يمزج بين حكاية الأرض في الصعيد، وحكاية الوطن والسلطة في القاهرة لتصير الأولى معادلة للثانية ضمن تكنيكات تنحو منحى الحداثة، ورؤية تنصهر في رؤى الحساسية الجديدة التي لا تقيم للتسلسل الزمني قيمة مهمة. وتعتمد على تعرية الواقع، وتتعمد الدخول إلى أعماق الشخوص إذ تطل أحداث "شرق النخيل" من خلال إحباطات الراوي وأزماته وانفعالاته المطلّة على شكل مونولوجات وأحلام واسترجاعات، فتتداخل الأزمتان الذاتية والسياسية معا.

واللافت للانتباه، أنّ "شرق النخيل" المنخرطة داخل تيار الحداثة والتجديد مضمونا وشكلا صدرت بنفس العام الذي صدرت به "نقطة النور" التي أقرب ما تكون إلى الانخراط داخل البناء التقليدي للرواية.

ويكتمل التجديد عند "بهاء طاهر" في روايته الأخيرة "واحة الغروب" المبنيّة على تعدّد الأصوات، وعلى رؤية تطلّ من خلال أحداث متمحورة حول "محمود" الذي يشبه بقية أبطال روايات "بهاء طاهر" انسجاما مع رؤاه. إذ يتبدى عاجزاً محبطاً تواقاً إلى الموت، يحس بعبثية كل الأشياء والأمكنة بفعل خيانات الماضي التي شوّهت الواقع، وصنعت إخفاق أحلام

الشخوص، وقلبت الحقائق، فصار "طلعت باشا" و "أحمد عرابي" خائنين، بينما يتبدى الخونة والمستغلين أبطالاً.

ويشكّل "بهاء طاهر" روايته معتمداً على خلق فضاء مكاني خاص ممثّل بالصحراء ليتناسب بطبيعته وتقلباته مع دواخل الشخوص وتوتراتها، ومع قسوة الواقع وتشوهاته إذ تطل بقوانينها وتقاليدها القاسية، وآثارها التي لا تشكل لدى "البطل المهزوم" سوى قبور تؤذن بالموت والنهاية التي يتنبأ بها قبل وقوعها حيث تتجلّى بموته منتحراً.

ويقسّم "بهاء طاهر" روايته إلى فصول يحمل كل واحد منها اسم صاحب الصوت الذي يعبر عن وجهة نظره إزاء الشخوص الأخرى، أو إزاء المكان وما يجري به من أحداث متكئا على صوت المتكلم، وعلى كشف العواطف وأعماق الشخوص.

وتعتمد "واحة الغروب" على المونولوجات والاسترجاعات والأحلام التي تساعد على استشراف ما يأتي من أحداث. وتربط الماضي بالحاضر لتبرز طبائع الشخوص، وتمنح الأحداث وضوحها، ويساعد الفضاء المكاني على إيقاظها وتحريكها إذ تنشط الذاكرة، ويوقظ الوجدان والجسد مما يجعل كل من الخوف والحزن والرغبة بكراً.

وتبدأ الرواية باحتذاء مسار حركة الزمن التتابعية المرتبطة بالتاريخ لمرحلة زمنية تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر، ثم تتخذ مسار التشظي. فتحضر حكاية "محمود" وتعود بنا إلى زمن ثورة أحمد عرابي. وتحضر حكاية "صابر" و"يحيى" و"كاترين" فتتخذ الرواية عدة مسارات ضمن حبكة مركبة تتأزم بها الأحداث بأكثر من مستوى، ولا تنفلت بطريقة تمنح إحساسا بالراحة، ولكنها تقود الأحداث إلى نهايتها المأساوية المتوترة.

وتلجأ "واحة الغروب" إلى تجديد قائم على إيقاظ أسطوري للإسكندر الأكبر بعد موته ليحكي لنا حكايته مع الآله أمون وسيوة ضمن إيحاءات تندّد بالواقع القائم على السلطة والبطش

والدم مع إمكانية تصدي الحب والحكمة والإخلاص لإقامة حياة مثالية. ويكسر "بهاء طـــاهر" داخل هذا الجزء نمط اللغة الاعتيادية لتحضر الكثافة الشعورية والمجازات والحكمـــة، ودقــة التصوير لدواخل الذات مختلطة بأجواء الأسطورة، والسرد الاعتيادي للحكاية بصوت المتكلم.

إنّ "بهاء طاهر" يمزج بين البناء التقليدي وتماسكه، وبين تقنيات الحداثة التي لا تصل إلى مستوى الغرابة والتجريب. فتنطوي أعماله ضمن تيار الحساسية الجديدة المتناولة للواقع، والحاملة لرؤية معادية للسلطة تدعو إلى معالجة الخيبات التي خلقها الماضي للـــتخلص مـــن الواقع السياسي والاجتماعي الذي ينوء الشخوص بتقبله. وضمن لغة وتشكيل بنائي يستطيع من خلال تقنياته إيقاظ الحواس، ومخاطبة الداخل، وشد المتلقي لمآزرة رسالته، وقد اتضح ذلك من إمكانية تحويل بعض أعماله الروائية إلى لغة الصورة والصوت المتمثّلة في الفن السابع نتيجة لغنى تقنياته الروائية ومناسبتها للتشكّل.

الفصل الأول
تســــــــريد البطل

مفاهيم نظرية

جاء في معجم المصطلحات النقديّة "أن الشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أمّا من لا يشارك في الحدث، فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف، فالشخصية عنصر مصنوع محتاج لكل عناصر الحكاية، فهي تتكوّن من مجموع الكلام الذي يصفها ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها، وليست الشخصية شخصاً، ولا وجود لها خارج عالم الرواية."[1]

كان النقد التقليدي للرواية يتعامل مع الشخصية على أنّها تعيش معنا في الحياة الدارجة. ونعرف من ذلك أن بناء الشخصية الروائية لابدّ أن ينطلق من مفهوم الشخصية الروائية وفلسفة العلاقة بين الفرد والمجموع، بينما نجدّ النظرة اليوم قد تغيرت، وصار ينظر للشخصية الروائية على أنها وحدة سردية، وهي شخصية من ورق لا تعيش في الواقع.[2] بمعنى أنّ الشخصية الروائية شخصية خيالية تتحرك على الورق، ولا تطابق شخصيات الواقع، وإن كانت متقمّصة لخصائص أفراد وطبائع جماعاته، فهي من خلق الروائي وإبداعه.

ونجد مفهوم الشخصية داخل الشعرية الأرسطية مفهوماً ثانوياً، ويخضع كليّا لمفهوم الفعل، وقد نعثر على حكايات بدون طبائع وبدون حكاية، وهي نفس النظرة التي قال بها المنظرون الكلاسيكيون مثل "فوسيوس". وفيما بعد ستتخذ الشخصية "تماسكا سيكولوجيا وستصير فرداً، شخصاً، ستصير بإيجاز كائناً مكتمل البناء حتى وإن كانت لا تفعل شيئا حتى قبل أن تفكر أن تفعل شيئاً."[3]

---

(1) لطيف زيتوني: ص ١١٤.

(2) انظر: أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨، ص ٧٧.

(3) رولان بارت: طرائق تحليل السرد الأدبي، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب ١٩٩٢، ص ٢٣.

ويتخذ مفهوم الشخصية في الرواية مفهوماً متعدّد الأبعاد، ينتمي بعد منه إلى علم النفس، وآخر إلى علم الاجتماع، وربما ينتمي ثالث إلى اللغة.[1]

وقد دفع هذا الزعم "توما توما تشفسكي" إلى القول: "بأنّ البطل ليس ضروريا، فبإمكان القصة كنسق أن تستغني عنه. ويردّ عليه تودورف: "بأن ذلك متعلّق أكثر بالقصص الخرافية، أو على الأقل بقصص عصر النهضة."[2]

وتظهر الشخصية في فن الرواية حاملة لسمات إنسانية" أي الشخصية بوصفها كائنا إنسانيا يتواشج داخل النص السردي مع عناصر السرد الأخرى في تكوين المشهد السردي."[3]

إذ تعتبر الشخصية الروائية العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي واطّراده."[4] فالشخصية هي القوة المولّدة للأحداث تؤثر فيها، وتتأثر بها "ويقول مصطفى الكيلاني: " لا نبالغ إن اعتبرنا الشخصية أهم عنصر في البنية الروائية لأنها شبكة علاقات تمتدّ عبر الفضاء الروائي لترتبط الأشياء ببعضها البعض."[5] إنّ الشخصية تشكّل اللحمة لعناصر القصة، ومنشأ الترابط بينها، وتقوم بوظائف متعدّدة، وكلّ هذا تؤديه في مستويات مختلفة وبطرائق متنوعة. فالروائي هو المبدع الخلّاق القادر على تشكيل عالمه الروائي بما فيه من كائنات متحركة وجمادات تتفاعل فيما بينها، وتتنامى وفق حركة التتابع الزمني، أو تشظيه وانكساراته استرجاعا أو حاضراً أو استشرافا. ومن هنا، تأتي براعة الروائي في أن "يقيم علاقات منطقية

---

(1) أحمد صبرة : جوانب من شعرية الرواية، مجلة فصول، مجلد٢، عدد١، ١٩٩٧، ص ٤٨.

(2) عبد الرحيم مراشدة: الفضاء الروائي، عمان، وزارة الثقافة ٢٠٠٢، ص ١٨٧.

(3) تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الادبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب ١٩٨٢، ص ٤٨.

(4) أحمد الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٦، ص ١٤.

(5) أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ٥٠.

متلاحمة. بين وجود الشخصية المظهري والباطني، وبين السياق الإيديولوجي الذي يندرج فيه ذلك الوجود، فالسمات المظهرية، أو النفسية للشخصية سواء كانت دقيقة أو إجمالية"[1].

ويميل بعض الروائيين إلى تشكيل الشخصيات بأدق تفاصيلها، وهناك من يحجب عن الشخصية كل وصف مظهري، وهناك من يقدّم شخصياته بشكل مباشر، وذلك عندما يخبرنا عن طبائعها وأوصافها."[2]

ويرى "جيرار جينت" أنّ التغيّر الذي أصاب الرواية شأنه شأن غيرها، مما يخضع لسنة التطور الزمني والحضاري. وقد طال تشكيل الشخصيات وبنائها، أيضا، فهي لا تتردّد "في أن تقيم بين السارد والشخصية (الشخصيات) علاقة متغيرة أو عائمة دوخة ضمائر مسندة إلى منطق أكثر حرية، والى فكرة أكثر تقصياً عن الشخصية ... بسبب أن النعوت الكلاسيكية للشخصية قد اختفت منها."[3]

وفيما يتعلّق بالرواية العربية، فقد كانت خاضعة في بداياتها لمفهوم الشخصية المتمثّل بمفهوم البطل الكلاسيكي المثال في أوصافه إلى أن بدأت هذه الفكرة تتلاشى، ويتسع مفهوم الشخصية، وتتعدّد أنواعها ومدلولاتها ووظائفها. فالمثقف المعاصر مختلف عن المثقف الكلاسيكي، فإنّه لا يتفق مع سلفه في النظرة إلى البطولة، فالبطل الجديد بطل ليس له من البطولة سوى اسمها، فالبطل المعاصر في الرواية إنسان عادي، ولم يعد حاملاً لفضائل متفرّدة عن بقية الناس نتيجة للتغيّر في ملامح المجتمع، وظروفه الواقعية، فالفنان الواقعي يصدر في

---

(1) حسن بحراوي، ص ٢٢٦.

(2) المصدر السابق: ص ٢٢٣.

(3) جيرار جينت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، ط٣، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠، ص ٢٥٦.

رؤيته للواقع من نظرة قوامها الالتفات إلى هذا الواقع بجزئياته لتشع رؤيته للواقع لا من الذات فقط.

الدخول إلى شخوص بهاء طاهر

يعدّ "بهاء طاهر" واحداً من روائيي الستينيات، وواحداً ممن يطلق عليهم أدباء الحساسية الجديدة التي اتخذت التجريب والتجديد وسيلتها للتصدي للواقع بظروفه السياسية والاجتماعية لإدانته، ومحاولة تغييره العاجزة، فقد اتخذ نظرة جديدة لتشكيل شخوصه وتشكيل أدوارها في عالمه الروائي متوافقة مع الواقع الذي يعجز المثقفون عن إصلاحه وتغييره، ويواجهون فيه إخفاق الحلم وتكسّره.[1] ولذلك، فقد ذهب "بهاء طاهر" إلى القول حول الأدب الجديد "بأنه: المعبّر الحقيقي عن التغيير الذي حدث: فقد تفكّك البناء المنظم الذي أشاعته الرواية والقصة الواقعيتان، ولم يعد للقصة بداية ونهاية بشكل محدّد. ولم تعد البيئة هي البيئة الواضحة التي يخوض البطل صراعا في نطاقها، ويغيرها بفعله الإيجابي ... وفي مقابل البطل الواقعي الايجابي الذي يحمل رايات الثورة الظافرة، ظهر البطل الضدّ، أو فلنسمه بصراحة البطل المهزوم، ذلك أن حس الهزيمة الداخلية كان أبرز سمة للواقع الجديد في الستينيات الذي حظر كل محاولة للتعبير الحرّ عن الذات والتحرّك الفعّال. وكان الوصف الدقيق للأشياء والجزئيات غير المترابطة يعبّر بدقة عن عالم نفسي فقد التماسك والترابط في مقابل عالم خارجي شديد الصلابة والتحديد."[2]

ويأتي تسريد "بهاء طاهر" لشخوصه الروائية، من خلال نقل ظواهرها الشكليّة، وبواطنها الداخلية متشابكة مع عناصر السرد الأخرى، سواء أكانوا هامشيين أم أبطالاً

---

(1) انظر: أحمد الهواري: ص ٤٢-٤٩.

(2) بهاء طاهر: مقدمة "خالتي صفية والدير"، ص ٢٢.

محوريين. وتتأتى في روايات "بهاء طاهر" قدرته على الحلول مكان كلّ شخصية يعرضها فيمنحها الحياة والروح والمشاعر التي تجعلك تحسّ وكأنك تعرفها منذ زمن بعيد.[1]

ويقوم الروائي بالإمساك بالتفاصيل، وفهم الدقائق النفسية لشخوصه دون إفلات عناصر السرد الأخرى، أو الوقوع في التجريب الذي كان سمة من سمات روائيي الحساسية الجديدة التي ظهرت عند مجايليه بصورة أوضح مثلما نجد عند: صنع الله إبراهيم في "تلك الرائحة" ، وعند إدوارد الخرّاط في"رامة والتنين".

و"بهاء طاهر" لا يحكم على الشخصية، بل يرسم لها إطاراً كامنا يبرز فيه مختلف توجهاتها في صورة تحليل أو تفسير. أما الحكم فمهمة القارئ."[2] وقد كان له دور في تطوير السّرد العربي الحديث مع مجايليه، ولكن بهاء طاهر" يظل نسيج وحده بمعنى تحقيق الذات ومنحها سمات فارقة رغم السياقات الجماعية التي يتشكّل فيها المبدعون."[3]

أولاً: تسريد (البطل الضد)

يمثّل "البطل الضد" شخصية متكرّرة الحضور عند "بهاء طاهر"، رغم اختلاف ظروفها الروائية من ناحية المكان والزمان، واختلاف مشكلات الطفولة والحاضر والمصير، وعلاقاتها المتنوعة لتمثّل ظاهرة في أدب الستينيات الذي يعدّ إفرازا من إفرازات الواقع الذي يعاني سقوط الحلم الناصري والتراجع السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي خلقته السلطة

---

(1) انظر: خالتي صفية والدير، على شبكة المعلومات العالمية eleveth.maktooblog.com ١أيار٢٠٠٥

(2) انظر: محمد عبيد الله: ديوان العرب، على شبكة المعلومات العالمية www.diwan alarb.com تشرين الثاني٢٠٠٥

(3) المصدر السابق.

الساداتية، و خنقت به حرية المثقف، فظهر في الرواية ما يعرف بالبطل السلبي، أو البطل الضد.[١]

ويرى نقاد الرواية أنّ الرواية قد انتقلت مروراً بالبطل السلبي، أو البطل الضد من روايات محورها شخصية أساسية، إلى روايات الفعل الجماعي. وهذا البطل الروائي مهزوم ممزق بين الواقع، والممكن والكائن، وما يجب أن يكون ضمن ظروف المجتمع المتناقضة. وغالبا، ما يكتفي البطل الضدّ بالرغبة في الأحلام والتغيير.[٢] دون أن يتعدّى هذه الرغبة إلى مجال العمل والممارسة ... فهو بطل عملي لا نظري.[٣]

ومن المعروف أنّ النقد الأدبي ميّز بين نوعين من الأبطال سماهما "بروب" البطل، والبطل الزائف، وسماهما "غريماس" بالبطل، والبطل الضد. والبطل في التحليل السيميائي هو إحدى شخصيتين: ذات فاعلة مستقلة تسعى إلى تغيير العالم من حولها، أو ذات منفعلة يصنع منها العالم كائناً جديداً."[٤]

ويمتاز البطل الضدّ في الرواية العربية الواقعية[٥] بأخلاق بورجوازية، فالبطل الروائي في الرواية العربية ليس رأسماليا ولا بروليتاريا، وإنما هو بورجوازي متوسط أو صغير."[٦] ويأتي البطل الضد مقيّدا بطبيعته الاجتماعية ،"ويبدو في أدب القرن العشرين ...

---

(١) انظر: ادوارد والخراط: الحساسية الجديدة، ص ١٨٩.

(٢) انظر: محمد عزام: البطل الإشكالي في الرواية المعاصرة، ط٢، دمشق، دار الأهالي ١٩٩٢، ص ١٦.

(٣) انظر: المصدر السابق: ص ٩-١٠.

(٤) زيتوني لطيف: ص ٣٤.

(٥) يجب الانتباه إلى أن البطل لا يعني الشخصية الرئيسية، فالشخصية الرئيسية تكتسب صفتها من الدور داخل الرواية، أمّا البطل فيكتسب صفة لا من دوره فقط بل من خصاله أيضاً، انظر: لطيف زيتوني: ص ٣٥.

(٦) محمد عزام: ص ٨.

ضحية مجتمع ذي آلية جديدة غريبة، و غير مفهومه، لهذا لا يعرف سوى البؤس والوحدة، ولا يعطيه حظه سوى السأم."[1]

ويظهر نموذج البطل الضد في أربع روايات من روايات "بهاء طاهر" ضمن تشكيلات مختلفة بالاتكاء على تقنيات سردية متنوعة. وسيتم تناوله ضمن روايتي "الحب في المنفى" و "واحة الغروب" تحت عنوان مضموني يتمثّل بـ العبور إلى الموت، وفي روايتي "شرق النخيل" و "قالت ضحى" تحت عنوان العبور من الموت.

أولاً: العبور إلى الموت:

يجسد بهاء طاهر في "واحة الغروب" و"الحب في المنفى" شخصية بطل ضد" لا ينفلت حاضره عن ماضيه، إذ يتمازج حاضر الشخصية مع ماضيها بصورة تصادمية تتسبب في موتها، لأنها لا تستطيع الموائمة بين حاضر مشوّه وبين ماضٍ قاد إلى هذا الحاضر، فيغلّف الإحباط والعجز الشخصية ممّا يقودها إلى صورة من صور الموت لتعبّر عن اجتياح عاجز تجاه الواقع.

ويتشكّل البطل الضد في "واحة الغروب" اتكاء على تقنية تعدّد الأصوات التي تقدّمه وفق وجهات النظر المختلفة، مما يضيء الفهم لجوانب بواطن هذه الشخصية المحورية المنهكة. وبمساندة تقنيتي الحوار والمونولوج الداخلي ضمن فضاء مكاني ممتدّ تمثّله الصحراء، وتعود به الذاكرة إلى فضاء آخر يشكّل وجع الماضي ممثّلا بالإسكندرية، وإلى بيت الطفولة ومحطاته، فتتضافر عناصر السرّد في تشكيل شخصية البطل الضد أو المهزوم، مثلما أسماه "غريماس".

---

(1) لطيف زيتوني: ص ٣٧.

ويأتي البطل في واحة الغروب حاملاً لاسم "محمود" بعكس الروايات الثلاثة الأخرى اللاتي يظهر البطل فيهن بلا أسماء. ولعل تعمدّ "بهاء طاهر" تحديد اسم البطل راجع إلى ما حدّده في بداية الرواية: إذ قال: "محمود الاسم الحقيقي لمأمور واحة "سيوة" في أواخر القرن التاسع عشر."[١] ولعل "بهاء طاهر" يريد من هذا الربط إيهام القارئ بواقعية قصته، وإن كان البطل لا يشترك مع الشخصية الحقيقة إلا بالاسم. و"يوظف " بهاء طاهر" هذه الحادثة التاريخية المنشورة عن "محمود عزمي" الحقيقي لتوحي له بتمهيد مناسب يخلق من خلاله أجواء عالمه الروائي على الورق، ليمسّ قضايا الواقع الاجتماعي الذي يثقله كونه واحداً من روائيي ذلك الجيل.

إنّ "محمود" شخص منهك بالماضي، يحمل ذكرياته وخيباته على ظهره، تلازمه و لا تتركه يعيش واقعه بهدوء، فهو شخص منكفئ نحو الداخل عاجز عن الفعل والتغيير، ومحاصر بما لا يستطيع الفرار منه.

ويأتي تسريد هذه الشخصية من خلال منظورين: منظور "محمود" نفسه بالاتكاء على استعمال الرواية لصوت المتكلم والمونولوج الداخلي مرة، ضمن فصل مستقل يحمل اسمه ليدّلل على ذاته من خلال صوته. ومرة من خلال حوار يطلّ من علاقاته بالشخوص الأخرى، وتتابع الأحداث أو استرجاعها معتمدا على المكان في الكشف عن الذاكرة التاريخية للبطل ولمصر. ومرة من خلال منظور الآخر ممثّلا بزوجته "كاترين" التي تحمل بعض الفصول اسمها لتدّلل على وجهة نظرها تجاه "محمود" والمكان والأحداث وتشكّلات الماضي، "فمحمود" يكلّف من قبل الضابط الانجليزي بإدارة واحة "سيوة" ضمن حركة للعداء المتبادل بينهما ، ويأتي هذا الحدث الذي تبدأ الرواية به، وتقصّه بصوت "محمو د ممهّدا لتفتّح أزمته وتكشّفها

---

(١) بهاء طاهر: واحة الغروب، ص ٨.

من خلال حركة السرد. فالبطل الضد يفضّل الموت الذي يمثّل هاجساً داخليا بالنسبة إليه ضمن رغبة تضاعف اشتياقه للنجاة، إذ يقول: "خوفي من وصول القافلة سالمة إلى مقصدها لا يقل عن خوفي من أن تضل الطريق إليه أعلم جيداً أني ذاهب للمكان المنذور لقتلي."[1]

وإذ تتعرّض القافلة لعاصفة في الطريق يتمنى الجميع النجاة باستثناء بطلنا الضد، "وفي اللحظات التي عجزت فيها عن التنفس، والتي أطبق فيها ضيق هائل على صدري تمنيت الموت من قلبي، وتسلّلت إلى رأسي فكرة وأنا احتضن جسد "كاثرين" المنتفض. فليأت! هو مؤلم ولكنه ليس مخيفاً، فليأت بسرعة: أود النهاية كراحة جميلة."[2] فالموت في ذهن "محمود" يمثّل الخلاص من الماضي ومن عناء الحاضر، فهو المهرب من الذكريات، بل ويمثّل عقدة تشكّلت منذ أن كان طفلا؛ إذ اختطف الموت أمّه ضمن ظروف اعتيادية كان الطفل بها في بداية تفتحّه على الحياة، ونستشعر حرارة ذلك بصوته الداخلي عبر المونولوج : "هل أخاف الموت؟ ومن لا يخافه" أسأل نفسي كيف سيباغتني في الواحة برصاصة؟ أو كموت عادي بعد مرض قصير أو طويل؟ في حادثة عابرة؟ باختناق في الحمام أو تسمّم من طعام ... مئات الأشكال تختبئ في زوايا مظلمة من الطريق لتنقضّ مرة واحدة."[3]

إنّ تتبّع "محمود" لصور الموت وإشكاله يحمل في دواخله سخرية من كينونة الحياة ومصيرها، ويؤكد حجم حضوره في دواخله من جهة أخرى، كونه قد دفع إلى مواجهته خلال مرحلة عمرية مبكرة، ليصير في الحاضر يائسا متهيئا لحضوره، فيقول:

---

(1) بهاء طاهر: واحة الغروب، ص ١.

(2) المصدر السابق، ص ٣٩.

(3) المصدر السابق، ص ٣٤.

"أتعمد كثيرا أن أنسى لكنني لا أنسى في هذه الرحلة أمي... قبّلت رأسها ويدها وسألتها إن كانت بحاجة إلى شيء. طلبت كوبا من الماء ... وعندما فتحت الباب والكوب في يدي رأيت رأسها يميل عل صدرها. اقتربت مناديا فلم تجبني."(١)

ولا يرى "محمود" الحامل لإخفاقات الماضي للموت معنى إلا حين كان الماضي متوقداً وكان هو شخصاً آخر. بينما يشكّل الموت في الحاضر عبثية لا قيمة لها، ومصيرا يمتلئ بالسخرية؛ ففي الماضي كان بطلا من أبطال الثورة العرّابية – إذ تردّنا الرواية إلى أواخر القرن التاسع عشر ودورتلك المرحلة المهم في تشكيل تاريخ مصر – والآن يموت في "سيوة" من أجل لا شيء: "كنت مستعداً في وقت أن ألقاه لم يعد يذكرني به سوى الألم المتقطع لأثر الرصاصة التي هشمت ذراعي أما الآن فمن أجل أي شيء أموت."(٢) فرغم ايجابية الموت في الماضي إلا أنّه يتحوّل إلى هزيمة تترك في ذراعه آثار رصاصة. و "محمود" البطل المهزوم عاجز عن الفعل في الحاضر رغم فعاليته في الماضي، بل لعل محاولاته الفاعلة في الماضي دفاعا عما يؤمن به، وانتهاء بهزيمته قد خلقت منه هذا الشبح المنهك بأفكاره وذكرياته؛ فقد عاش طفولة عادية مستقرة في بيت شرقي متناقض أسوة بغيره من بيوت المجتمعات الذكورية إلا أنّ الخيانات عكّرت صفو حياته العائلية، وأقلقت حياته الآمنة، وصفو حياته العملية انتهاء بخيانة أخرى تسببت بموت صديقه "طلعت"، وبإصابة ذراعه برصاصة، فيطلّ علينا الروائي من خلف شخوصه ليمدّ أصبع الاتهام إلى من اتجر بالقضية الوطنية، والى أولئك الذين شكّلوا عجز "محمود"، وأصابوه بالإحساس بالخيبة والانهزام. ويراقب انسحاق الطبقات الفقيرة،

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٥.

(٢) المصدر السابق: ص ٣٧.

ويلاحظ تضخّم غنى أولئك الذين يهدرون الوقت بالخطابات، لتتكاثف هذه الانكسارات بتشكيل شخصية البطل الضد.

ويتشكّل الانكسار الأول لحظة حدوث الخيانة التي أصابت تجارة والده، فأقلقت ظروف مكانه الأول رغم متناقضات المكان الأخلاقية "كنت فقط أتمنى أن تستمر الأحوال على ما هي عليه طفولة سعيدة... لم يبخل عليّ أنا وأخي الأصغر بأي شيء.... أعرف النساء وأعاشر الجواري وأقضي الليالي مع الصحاب أتنقل بين المقاهي والحانات."[1]

ويعيش البطل في بيت مزدوج القيم مما يصنع استشرافاً مستقبلياً لفهم طبائعه ومواقفه، ويبرّر تعدّد علاقاته النسائية هرباً من إخفاقاته النفسية، فرغم أجواء الشرب والنساء والسّهر والجواري يتحوّل البيت إلى مكان لأهل الحضرة والأناشيد الدينية "تلك ليلة أهل الطريقة والإنشاد والذكر التي يهجر فيها أبي وأنا معه كل متعة أخرى. أرتل مع المرتلين وأتطوّح مع الذاكرين.... وفي الصباح أذهب مع أبي سليمان لصلاة الجمعة."[2] ثم تأتي الخيانة الأولى في حياة "محمود" والتي يختزنها منذ كان طفلاً وتصاحبه حتى الحاضر : "لولا أن أبي أفلس أغراه تاجر يوناني بمكاسب كبيرة من استيراد زيت الزيتون من بلده ثم أغرقه بالديون..."[3]

ويحضر الانكسار الثاني ليزيد من كراهية "محمود" للموت، والذي سيتحوّل فيما بعد إلى إغواء يشدّه إليه : "ولا مهرب من وجه طلعت... محفورة في الذهن تلك الساعات والأيام مع طلعت مهما تعمدت أن أزيحها.... شظايا الانجليز القادمة من أماكن كثيرة.... لا شيء

---

(1) المصدر السابق: ص ١٦.

(2) المصدر السابق: ص١٦.

(3) المصدر السابق: ص٧.

نفعله لتستجيب لاستغاثات الجرحى.. فيسقط طلعت برصاص يدوي موال للخـديوي لتكتمـل المفارقة لا برصاص الانجليز .... وأصابتني أنا رصاصة في أعلى ذراعي اليسرى."[١]

وتتكأ الرصاصة العالقة بذراعه الجرح، وتوقظ الماضي فلا يبقى في ذهنه كما يعبـر عن ذلك بصوت المتكلم سوى صور مبعثرة، فيزداد تشوّه الواقع فـي عينيـه، وتتـضاعف الأسئلة في رأسه اعتمادا على المونولوج : "أسأل نفسي طول الوقت عن الخيانة، سألت نفسي كثيرا: لماذا خان الباشوات والكبار الذين يملكون كل شيء؟ ولماذا يدفع الصغار –دائما– الثمن يموتون في الحرب ويسجنون في الهزيمة بينما يظل الكبار أحراراً... وسـالت نفـسي لمـاذا يخون الصغار أيضا."[٢]

إنّ "محمود" شاهد على خيانات عصره خيانات الكبار والصغار، فالقائد الـذي سـلّم جيشه للإنجليز والباشوات والأغنياء يقفون مقابل سقوط المخلصين من أمثال "محمود عبيد الله" الذي قتل على مدفعه، فالراوي ناقم على تشوّه الحاضر وعلى اختلال الميزان واتساع دائـرة الغدر. إنّ "محمود عبد الظاهر" أيضا، وإن تحوّل إلى شخصية عاجزة متعبة بخيبات الماضي والإحساس بعثية الحاضر واختلاله لا يستطيع الإفلات من مواقفه الايجابية الأولى تجاه العدو، فيكره "هارفي" الانجليزي الذي يكلّفه بالذهاب إلى "سيوة" لتشكّل حتفه في ظاهر ترقية. ويصل اشمئزازه الداخلي مما يمثّله "هارفي" إلى حد السخرية منه لحظة إقدامه على تحقير الـشرقيين والعرب : "يصعد الدم إلى رأسي فأندفع – مثل هذه المعارك بين الأهالي موجودة في الـشرق وفي الغرب.... يتطلّع إلى وجهي ثم يتكلّم... الصاغ "محمود" أفندي مـازال متـأثرا بأفكـار

---

(١) المصدر السابق: ص٥١.

(٢) المصدر السابق: ص ٥٤.

الماضي."[1] فيقف الطرفان على طرفي النقيض، يمتلآن غيظاً، ويكبحان الجماح فيزداد الواقع تشوّها ضمن هذه الأجواء المحمومة المتحفّزة للتوثّب. ومن هنا، يأتي نفور "محمود" من المكان؛ "قسيوة" بالنسبة إليه ليست سوى صحراء تصنع الموت، وكثبان ورمال وحجارة؛ لا يستشعر جمالها، ولا تستفزّه، ولكنه يدرك أنّها تغير الإنسان بطريقة ما.[2]

إنّ "محمود" لا يكترث إلا بالتخلص من الأمس : "تمنيتُ... لو أجهل ما حدث بالأمس وأعلم ما في الغد، بل أوافق حتى على أن أظل أعمى عمّا يحمله الغد بشرط أن يختفي الأمس أيضا أوافق على ما هو أقل أن يشرق الصبح فأعيش يومي وقد غابت من ذهني كل الذكريات."[3]

ويظلّ "محمود" بعيني "كاترين" الزوجة الإيرلندية التي التقت به مرتديا زيّه العسكري، ولم يبادلها اهتماما رغم اهتمامه بالنساء منذ أن كان صبيا في بيت والده؛ لأنها لا تتوافق مع مكوّناته الفكرية المناهضة للإنجليز إلى أن يتقاربا ويعرف إنها تشاركه هذه الكراهية، فتجذبه بطريقة غريبة فيتزوجها، فرغم اختلاف تشكيلهما الثقافي والحضاري إلا أن لهما عدوا مشتركا لذا اختار الروائي أن تكون"كاترين" إيرلندية.

ويختار "بهاء طاهر" أن يقدّم "محمود" من وجهة النظر الخاصة بـ"كاترين" ليبدو موضوعيا. بداية بهيئته المظهرية،مرورا بانتكاساته النفسية فيما بعد؛إذ تقول: "يقف بقامته الفارعة مرتديا زيه العسكري وطربوشه الذي يبدو منه شعره الأشيب.... وجدته يختلف عن الضباط الذين قابلتهم في القاهرة.... اعتادوا أن يتحدثوا معي كأجنبية وانجليزية... بينما تسيل

---

(1) المصدر السابق: ص ١٣.

(2) انظر: المصدر السابق: ص ٣٧.

(3) المصدر السابق :ص٣٦

من عيونهم نظرة شهوة مستجدية كدموع الشحاذين... بدا لي الطربوش مثل تاج فرعوني فوق رأسه."[١]

يتشكّل "محمود" من وجهة نظر "كاترين" متفوقا فكريّا وجسديّا، مما يؤهله ليشكّل صورة للبطل الضد المتحوّل فيما بعد. ولعل تحوّل الطربوش إلى تاج فرعوني يحمّل "محمود" دلالات أعمق؛ فهو وطني منتم إلى مصر، وبه ما يشير إلى عراقتها و أصالتها مقارنة بالآخر المستعمر. وإن كان ضمن خيباته وإحساسه بتشوّه الواقع كارها لمعابد الفراعنة واثارهم على عكس زوجته التي لا ترى فيها إلا قيمة تاريخية، مما يلمّح بمفارقة تتضح في النهايات. "فكاترين" ابنة الحضارة الأوروبية، تقرأ الأشياء بحيادية من الخارج لأنّها لا ترتبط بها تاريخيا، بينما لا يرى الآخر في هذه الآثار سوى فضاء مكاني خانق، يزيد من إحساسه بثقل الماضي وعجز الحاضر، وعبثية التعلّق بالأجداد، تنديداً بانتفاء الفعل، فيصرخ في النهاية بعد إقدامه على تفجير المعبد: "يجب أن ننتهي من كلّ قصص الأجداد ليفيق الأحفاد."[٢]

ويبدو "محمود" بصوت "كاترين" حاملا لملامح الفلاح المصري القابع في أعماقه لتتكامل الصورة ومبرّرات تشكيل الشخصية على هذا النحو، "وجهه الصارم بعينيه السوداوين الواسعتين، وملامحه المتناسقة وجه ملك حقيقي انتقل من جدران المعبد."[٣]

ويظهر الغرب مأسوراً بصورة الشرق وملوكه ومعابده، وهذا ما يجذب "كاترين" ويشدّها إليه فتتزوجه وإن كانت لا تدرك إن كان قراراه للارتباط بها رغبة أم حباً ضمن دائرة تستشعر بها نفور المحيط من ارتباطه بأجنبية. وهذه العلاقة القائمة على النهم الجسدي لا تثمر طفلا وكأن الرواية تومىء بأن الإنجاب متعذر بين الشرق ونقيضه.

---

(١) المصدر السابق : ص ٢٠.

(٢) المصدر السابق: ص ٣٢٤.

(٣) المصدر السابق: ص٢٠.

و "كاترين" التي عاشت علاقة فاشلة مخفقة جسدية مقزّزة مع زوجها الأول "مايكل" الساعي لتحطيم ذاتها وامتلاكها تمثّل مادية الغرب، وتحمل مفهوما مختلفا للعلاقة الجسدية لا يشبه شهوانية الشرق وبدائيته والمفاهيمه التي يحملها "محمود" البطل الضد إلا أنها تستشعر لذة الاختلاف، وتتمسك بالآخر: "الحب عنده هو ممارسة الحب لا أكثر ولا أقل. وهو هناك ملك أيضا مستعد دائما لأن يعطي. قادر دائما على إيقاظ لهفتي.... أفهمته أني لا أحب العنف والاقتحام الذي كان يتصوره دليل الرجولة."[1] فيتضح لنا جانب آخر من طبائع "محمود" إذ تحضر الرجولة بمفاهيم الشرق ونظرته للجسد ودواخل خصوصية التعامل مع الآخر.

ويتضح جانب آخر من "محمود" الكاره للخيانة، والحامل لوجعها بصوت "كاترين" التي تشتم رائحة نساء أخريات في ملابسه، وإذ تعاتبه نراه لا ينكر. وحين تسأله وفق مفاهيمها الحضارية عن حقّها في إقامة علاقة يفاجئها بقوله: "أقتلك على الفور. صرخت إذن فلماذا لا أقتلك أنا الآن ... ثم أخرج مسدسه من جرابه وقدّمه لي وهو يبتسم."[2]

إنّ البطل الضد رجل متفرّد خبير مجرّب مع النساء، شرقي في تفكيره، و لكنه مختلف قادر على استيعاب الآخر وإخراجه من الأزمة. وهو رجل بطاقة جنسية متضخمة، مما يلمح بتعويض ما، أو برجولة خبيئة لشخص مختلف عن الآخرين. مما يبرّر رهافته الداخلية وانفعالاته المتضخمة تجاه التراجع في الواقع، وتجاه انكسارات الماضي: "الكذب أسهل الأشياء، لكني لا أكذب، جسدي هو المشكلة لا تكفيه امرأة."[3]

وتدرك "كاترين" كراهية "محمود" للمكان تحاول جذبه ضمن حوار طويل للانتباه إلى جمالياته، وتحاول إدخاله في حلمها حول الإسكندر الأكبر وبحثها عن مقبرته، ولكنه تكوين

---

(١) المصدر السابق : ص ٢٢.

(٢) المصدر السابق : ص ٢٣.

(٣) المصدر السابق : ص ٢٣.

داخلي مختلف عنها، يبحث عمّا لا تعرفه، ولا تستطيع تفهمّه، -وإن أحست به- ولكنه يجيبها إجابة محبطة يائسة : "أنا تمتد صحراء أخرى داخل نفسي، لا شيء فيها من سكون الصحراء التي تعبرها صحراء مليئة بالأصوات والناس والصور."[١]

وإذ ترى "كاترين" الفضاء المكاني مميّزا جميلاً يتفاقم إحساس البطل الضد بالوجع :"لولا أن تلك الصور عقيمة أيضا كالصحراء . كلّها ترتد إلى ماضٍ ميتّ ،لكنها تطاردني طول الوقت."[٢] وتستشعر "كاترين" انسحابه إلى الداخل، تحاوره وتحاول إيقاظه وإبعاده عن هواجس الموت : "ربمّا أنا أعجز عن فهم ما يهتم به، لكني حاولت، أحاول ... ما الذي يجعلك تنبهرَ إلى هذا الحدّ بخاطر الموت في العاصفة بدل أن يدفعك للتشبث بالحياة."[٣]

إنّ الموت متغلغل في نفسية البطل الضد، فإذ يحضر صوت الآخر يحاول الاقتراب منه، فيحادثه عن الأهرامات تأتي إجابته عالقة بأجواء الموت الذي يحوم حوله : "نعم وفيم كان أجدادنا يستخدمون الأهرام"[٤]. فالتكوينان الثقافيان مختلفان، والذاكرتان مختلفتان لا تلتقيان، وإن نجحا في خلق جوّ من الألفة ومعرفة بطبائع الآخر، وبالتوحد الجسدي،فتقول "كاترين": "محمود" ينسحب داخل نفسه كما لم يحدث أبدا منذ عرفته."[٥]

وتأتي تقنية تعدد الأصوات لتكشف كوامن الشخصيات، وما يعتريها من مشاعر وأحاسيس؛ فالبطل الضد صاحب إيديولوجية خاصة، وصاحب حضور شكليّ متميّز وماض

(١) المصدر السابق : ص ٣٧.
(٢) المصدر السابق : ص ٣٧.
(٣) المصدر السابق : ص ٥٧.
(٤) المصدر السابق : ص ٦٥.
(٥) المصدر السابق : ص ٢٣.

مثقل، ويستشعر العجز واليأس من الحاضر والمستقبل، ولكن هذه الصورة لا تتضح دقائقها إلا بتعدد وجهات النظر الآتية من تعدد الأصوات، مما يزيد من غنى الرواية وكثافتها.

وإذ يقف البطل الضدّ في مواجهة المكان (سيوة) فإنّه يعاني التوجس من الموت ويتوقعه في كل لحظة، ويستشعر السأم والنفور: "ما زلت حتى الآن أتمنى النهاية سريعة ومباغتة حين تأتي... ليتني أعرف ما أريد ليتني أعرف من أكون."[1] ويعمل الفضاء المكاني على إيقاظ صحراء "محمود" الداخلية ؛ فهو فضاء يمنح الذات فرصة للتفكير في كينونتها وإنجازاتها، واستشعار عجزها، وعبثية التواجد، ممّا يقود إلى الاقتراب من المرأة والهرب إليها ضمن اتصال جسدي يخلق متنفساً أشبه ما يكون بلذة صحوة ما قبل الموت، ولكنها بعد فترة تخضع لمنطق السأم والرتابة فتزداد الفجوة النفسية بينهما: "لم يكن لكل منا سوى الآخر وسط جوّ العداء... أنظر إليها متأملاً جسدها الذي أعرف مواطن جماله ،أسترجع تفاصيلها... تندس في حضني وتغمرني بالقبلات..."[2]

ويبرّر "محمود" موقفه من "كاترين" إذ يقف في مقابل وجهة نظرها المعاكسة: "هذا كلّه من أجل كاترين وفراعنتها ما الذي يعنيني من تاريخهم... كانت تشاركني فيما حدث في الماضي القريب قبل أن يتجدّد هوسها بالآثار كنّا نتحدث عن بلدها التعيس وبلدي الأتعس."[3] ولكن "كاترين" تضيق بعجزه وإحباطاته، وهروبه إلى الشراب : "حاول أن يضاجعني وهو مخمور ففشل. جن جنونه. ظل يحاول بعصبية..... وينهض من الفراش ليدور حول نفسه

---

(1) المصدر السابق : ص ١٩.

(2) المصدر السابق : ص ٨٩.

(3) المصدر السابق : ص ٩٧.

ويخبط جبينه ثم يعود مترنحا من جديد ليرتمي فوقي... حاولت رغم تقززي منه أن أهون عليه... وكان عنيفا أكثر من المعتاد كأنه كان ينتقم من نفسه ومني."[1]

وتبدو كاترين" قادرة على فهم دوافع زوجها رغم اختلاف مفاهيمهما : "كل ما كان يريده هو أن يطمئن على ذكورته. وحين اطمأن عاد يتجنبني."[2] إنّ أزمة "محمود" الحقيقية تتمثّل في إلقائه ذنوب الواقع على نفسه، فيحمّل نفسه وزر ما يحدث. ورغم بذله لجهده يرى في نفسه عاجزاً عن تقديم المساعدة لمصر وجرحاها ولصديقه طلعت، ثم للفتى عند انهيار المعبد، مما يعمّق إحباطاته ويأسه : "أتباهى أمام نفسي بماضٍ طفولي وأتعمد نسيان لحظة الخزي أعتبر نفسي الضابط المتمرد المغضوب عليه بسبب ماضيه الوطني أيام الثورة: أعجبني الدوّر فصدّقت نفسي، لعلي تعمدت اليوم أن أنقل هذه الأسطورة لكاترين."[3]

ويلجأ "محمود" إلى المونولوج الموجع حين يعدّد ما يراه تقصيرا وخيانة، ويبالغ في جلد ذاته مما يمهد لنهايته المأساوية.[4] وبعد أن يحمّل نفسه وزر الماضي، ويعري نفسه ويجلدها لتردّده في مساعدة الصبي عند انهيار المعبد: "أقول لنفسي هاأنذا قد واجهت الموت الذي تقلّص في الصحراء عن إغوائه...، لكن عندما رأيت حجراً ينقض من السماء ارتعبت."[5]

إنّ البطل الضدّ لا يستطيع الخروج من ذنب إنكاره ما حدث في الاسكندرية أمام لجنة التحقيق هربا من السجن والتعذيب، ويرى بنفسه خائناً رغم بطولته في الاسكندرية يصارع

---

(١) المصدر السابق : ص ١٦٧

(٢) المصدر السابق: ص ١٦٨.

(٣) المصدر السابق: ص ١٤٣.

(٤) انظر: المصدر السابق: ص ١٤٣-١٤٤.

(٥) المصدر السابق: ص ١٥٢.

ذاته وتغلبه : "لكني لم أولد جبانا. مهما قلت عن نفسي في الإسكندرية فقد كنت أواجه الموت... فمنذ متى تغيرت."[1]

ويلجا "محمود" وسط "سيوة" وسوداوية تقاليدها إلى فعل واحد قوي يتمثّل بإطلاق مدفع في الهواء لتفريق اعتداءات الزجالة، ويحضر هذا الفعل مقابل فعل مشين غير متعمّد قادته إليه دواخله المتوترة المتوجّسة إذ يقدم على طرد "ملكية" الأرملة من بيته ظنا منه أنها ستؤذي زوجته فيتسبّب بقتلها، مما يزيد من أعبائه النفسية حين يلتقي بخالها الذي يساعده، ويدرك مقدار الأذى الذي تسبّب به: "كيف لي ولأي إنسان أن يفهم هذه العادات؟ لا شيء يمكن أن أفعله الآن لإنقاذ مليكه إن كانوا سيقتلونها هذا بسبب خرافاتهم."[2]

ويتصاعد المونولوج بصوت "محمود"عند مقابلته "لوصفي" الشركسي المعادي للثورة والوصولي الطباع والمتسلّق؛ إذ ينافق "لكاترين" التي يستشعر تفوّقها، ويشاركها الاهتمام بالمعابد، فيتخذ "محمود" في مونولوجه من مهاجمته طريقاً لجلد ذاته من جديد:" ربما تقصد بالذات الفراعنة: ربما تراهم أسلافك الأسياد الذين حكموا عبيداً من المصريين... وأنا ماذا اعتبرت الثوار؟ قلت في التقرير أنهم بغاة."[3]

وضمن هذه الأطوار المتصاعدة من المعاناة والتوتر والوجع يقع البطل الضد في حب عاجز مستحيل إذ يحب أخت زوجته "فيونا" أو القديسة "فيونا" كما يسمونها، وحين يشعر بالعجز عن مساعدتها لإصابتها بمرض صدري قاتل يتضخم عجزه وغضبه ضمن منفاه القسري الصحراوي الموقظ لصحرائه الداخلية العالقة بإحباطات الماضي وخياناته، فيتخذ فعلاً أخيراً عاجزاً في حقيقته؛ إذ يلجأ إلى الانتحار ضمن نهاية مأساوية ينسف بها المعبد ليقدّم

---

(1) المصدر السابق: ص ١٥٧.

(2) المصدر السابق: ص ٢٠٣.

(3) المصدر السابق: ص ٢٥٧.

صفعة كبيرة لهزائم الماضي ولخيانات رجاله، وصفعة أخرى إلى "كاثرين" ومعابدها، وليقدّم اعتذاراً إلى "مليكة" و "فيونا" وليقدّم صفعة إلى حياته المزيفة واعتذاراً للجمال فيها، فيفرّ إلى الموت الذي ظل يتوجس منه ويترقّبه فراراً من أشباح الماضي والحاضر: "سامحني ياMليكه، كنت أشجع مني وسامحيني يا "فيونا" لأني لم أنتظر، وسامحني يا إبراهيم فها أنا أسبقك كما وعدتك، ولكن الأحجار تسقط.... سيعاودني الجبن في آخر لحظة، لا أنا آت.... يخبو النور وتحلّ هجمة السبات الثقيل.[1]

إنّ واحة الغروب "رحلة أرواح تحاول أن تعقد صلحا مع ماضٍ لا ترضى عنه، لتكتشف ذاتها الحقيقية إنّها رؤية للواقع المعكوس في مرآة ذلك الزمن القديم، واستدعاء لتاريخ يلقي بظلاله على الحاضر."[2]

وقد رسم "بهاء طاهر" البطل الضدّ بدقة تمزج بين مظهره الشكلي وانفعالاته السلوكية، وبواطنه النفسية، إذ يفتح معه ملفات الذاكرة وأوجاعها؛ عبر مونولوجات انفعالية موجعة، وعبر صوته وصوت "كاثرين" التي تختلف عنه لتمثل صورة الآخر رغم تشابههما. ضمن لغة بارعة لا تفلت تفصيلا من التفاصيل، وتمزج بين الشخصيات وبقية عناصر السرد ضمن لُحمة واحدة متماسكة تدين الواقع الذي حمل أدباء الستينات أوجاعه؛ "فإنّ رواية جيل الستينات هي الشهادة والنبوءة على واقع متدنٍ ومهادن وممزق."[3]

يتشكّل في رواية "الحب في المنفى" البطل الضد موازيا لصورته في "واحة الغروب" ومشابهاً له في إحساسه بعبثية الواقع، وحمله لانكسارات الماضي وخيباته ضمن حالة من هيمنة العجز والتراجع، والاستعداد الكامل للموت خاصة وأنّ البطل في خريف العمر. إلى أن

---

(1) المصدر السابق: ص ٣٢٦.

(2) ليلى أمل: واحة الغروب، القافلة، عدد ٢، مجلد ٥٧، ٢٠٠٨، ص ٨٥.

(3) عبد الرحمن أبو عوف: تراجيديا القهر والثورة، مجلة فصول، عدد ١٢، ١٩٩٣، ص ١٨٤.

يصادف "بريجيت" فينسحب من تخفزّه للموت إلى ما يشبه صحوة ما قبل الموت ضمن أجواء مأساوية بعد الاستغراق في الحياة إلى درجة التطرف قبل السقوط في دائرة الموت.

ويعتمد السارد في تشكيل هذه الشخصية الروائية المحورية على استخدام تقنية الاسترجاع، والحوار والمونولوج، وعلى حضور واضح لصوت المتكلم الذي يمكّنه من حرية الوصول إلى دواخل الذات، وإن كان في جانب منه يخفف من حيادية الروائي.

ولهذه الرواية بعدان: ذاتي/موضوعي؛ أما البعد الموضوعي فهو العالم، أي عصرنا الراهن كله؛ وذاتي هو بطل الرواية أو بطلها الضدّ. فتكاد هذه الرواية أن تقدّم لنا صورة تسجيلية لعصرنا الراهن تسجيلاً لا يقف عند حدود الوصف، إنما يرتفع إلى الحكم بالإدانة، إنّ هذه الرواية حكم إدانة للعصر أكثر منها تسجيلا أو تعبيراً عن موقف التخاذل أو اليأس."[1]

تبدأ الرواية بتسريد البطل الضدّ، إذ يحضر صوت المتكلم الذي ينطق به البطل الضدّ متحدّثا عن مكنونات نفسه : "اشتهيتها اشتهاء عاجز كخوف المحارم من الدنس. كانت صغيرة وكنت عجوزاً وأبا مطلقا. لم يطرأ على بالي الحب، ولم أفعل شيئا لأعبر عن اشتهائي."[2] ويبدو الأمر مقتصراً على الإحساس بالرغبة، بينما تعجز الذات عن الإقدام على أي فعل ، "والرواية جميعها مكتوبة بصوت المتكلم إلا قصة زواج "بريجيت" "بالبرت"، التي ترويها "بريجيت" نفسها حين تقصّها على الراوي. ولضمير المتكلم مزاياه وعيوبه؛ فهو يتيح للروائي فرصته في أن يعرض للقارئ جميع ما يطرأ في ذهن الراوي من أفكار وهواجس وانفعالات مما يضفي على السرد غزارة وعمقاً ... إلا أنه في بعض المواقف وعلى مستوى سطحي يقلّل

---

(١) محمد عبيد الله: عالم بهاء طاهر، السعودية، ظهران، ٢٠٠٨، ص ١١٩.

(٢) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص ٥.

من الواقعية بمدلولها الساذج."[1] وتحتاج هذه الذات القلقة المتعبة إلى هذا الضمير ليكشف انفعالاتها، ويظهر قلق الحاضر ووجع الماضي الذي يثقل ذاكرتها، فجاء الضمير هنا متضخّما كاشفا عن كل ذلك.

ويحضر البطل الضد – كما يقدّمه السرّد مكانيا بمدينة يتعمّد الروائي تجهيل اسمها في مقابل تجهيل اسم البطل الضد (الراوي) ليظهر مسلوبا حتى من اسم يحدّد ذاتيته ويعطيه عنوانا؛ فهو صحافي آت من القاهرة منفيا من صحيفته التي تكلّفه بمهمة هامشية، تتمثل بتغطية أخبار لا يهتم بها أحد انسجاما مع رغبة إيديولوجيته المناوئة للسلطة السياسية في مصر آنذاك ممثّلة بالحكم الساداتي، وبالتالي، يساعد صوت المتكلم المهيمن على القص على وقوع القارئ في الخلط بين شخصية الراوي والروائي، خاصة وأن هذه المحنة مشابهة لمحنة بهاء طاهر نفسه[2]، فإذا حدث واستعمل السارد ضمير المتكلم فإنّ كل الناس تقريبا سيسعون إلى الخلط بين المؤلف والروائي. وغني عن البيان أنّ الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي، لأن الشخصية خيال يبدعها المؤلف لغاية فنية."[3] إلا أننا لا نستطيع إغفال الحقيقة المتمثّلة بكون الروائي مهما ابتعد عن بطله الروائي إلا أنه يقترب منه، أحياناً، لينطق بما يدور في رأسه.

وأجمل ما يكون استخدام صوت المتكلم لحظة الاندغام مع "بريجيت" ضمن ما أسميته صحوة ما قبل الموت ؛ إذ يتصاعد الحب فيوقظ روحه المتعبة، ويندغم الجسدان الفاران مؤقتا إلى الحياة: "أحبك مثل صبي صغير، انتهى عمري، ولكني أحبك وكأني أبدأ هذا العمر...."[4]،

---

(1) لانا مامكغ: بهاء طاهر روائيا وقصصيا، عمان، دار الجرير، ص ٢٧٦.

(2) تعرض بهاء طاهر إلى الإقصاء في العهد الساداتي فعمل في جنيف ويقال إنها المدينة (ن) في الحب في المنفى. انظر: القافلة: ص ٨٤، أحمد علي الزين: روافد مع بهاء طاهر،على شبكة المعلومات العالمية WWW.alarabiya.net يونيو ٢٠٠٨، وانظر: فاطمة، البديري: حديث الذكريات، ص٢١

(3) انظر: سيد بحرواي: ص ٢١٣.

(4) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص ١٤٨.

ويعمد صوت المتكلم إلى استخدام لغة شعرية عالية تكشف دواخل النفس، وتفرّ بها مما يوجع: "كان جناحاي أنا أيضا من شمع ذابا في شمس الحقيقة، ذابا في بطء معذب أوشك أن يقتلني."[1]

وتتجلّى جماليات صوت المتكلّم لحظة استيقاظ البطل من حلمه، وعودته إلى الإحساس بالعجز والفشل، فيحاول استعادة قوته ليقوم بفعل ايجابي يواجه به الأمير الخليجي الذي دمر حياته مثلما دمّر – بما يمثله– حق القضية في التنفس، فسحق بنفوذه واستغلاله المثقفين العرب، وجعل من الوطن سلعة للاتجار. إلا أن الأمير لم يمنحه حق الفعل الأخير فلم يفتح له الباب، وطردته كلابه وحرسه فهام على وجهه في غابات جنيف مهزوما متوثّبا لأن يموت. رغم أنه بمرحلة سابقة رفض دعوة "بريجيت" للانتحار[2] متمسكا بسعادة أخيرة لم تدم طويلا. ويساعده صوت المتكلم على نقل إحساسه المأساوي الأخير :"لم أكن متعبا كنت أنزلق في بحر هادئ.... تحلّق على ظهري موجه ناعمة، وصوت ناي عذب."[3]

وتحضر تقنية الاسترجاع لتكشف لنا مأساة الماضي، فيحضر فضاء القاهرة المكاني مقابل فضاء المنفى الذي شكّل مهربا من مأساوية الواقع السياسي والاجتماعي في مصر. فمن الماضي تظهر زوجته "منار" التي كانت تشكّل نموذج المرأة المتحررة فكريا والتي اختارته رغم قلة ماله إعجابا بفكره ومواقفه فينجبا "خالد وهنادي" إلى أن يأتي العهد الساداتي فتنقلب القيّم، و يتغيّر الحال ويختل الميزان، وتظهر سياسة عصر الانفتاح الاقتصادي لتنعكس هذه الأوضاع السياسية المشوّهة على علاقتهما فتفسدها،إذ أنّ الفساد يطال كل شيء، فيتحول "خالد" الذي يشدّنا اسمه إلى التاريخ إلى شاب تغويه السلفية الإسلامية –المتحركة في مصر آنذاك –

---

(1) المصدر السابق، ص ٢١٣.

(2) انظر: المصدر السابق، ص ٢٤٩.

(3) المصدر السابق، ص٢٥٤.

فتدفعه إلى ترك حلمه في تحقيق بطولة الشطرنج ضمن سخرية لاذعة تجعل من الشطرنج لعبة تدخل ضمن دائرة الحرام، مما يؤكد اختلال الميزان وعشوائية ما يحدث وتشويه السلطة الجديدة لكلّ الأحلام. ثم تتحوّل الزوجة من صورتها المشرقة الأولى إلى مجرد امرأة محجبة سطحية التفكير مناقضة للأولى؛ إذ تعادي المرأة وتكتب بطريقة تقليدية تالفة دون عمق، مما يعمّق من إحساس ذات البطل الضد بمأساوية ما حوله، فيتحوّل المنفى إلى فضاء يستوعب هذا الضياع، فيهوّم فيه بحثا عن لحظات ما قبل النهاية ، "بعد أن مات نسيت "منار" دموعها... حين أعلن التنحي بعد الهزيمة وصرختها الملتاعة... نسيت فرحتها عندما رجع عن التنحي ونسيت إغماءتها وانهيارها الطويل... وتحوّل الزعيم إلى مجرد لعبة بيتية يضرب بها أحدنا الآخر في المشاجرات."[1]

كان البطل الضدّ متفوّقاً فاعلاً في الماضي، وعلى وشك استلام منصب رئيس تحرير، فيفقد أحلامه بقدوم سلطة السادات ويتحطم بيته، فالزوجة تريد ثياباً جديدة، وتفقد إيمانها بما يقوله فتتهمه بالتشدّق بالكلام، وأنّه مثل غيره طامع في جمع الثروة، فيقول: "لم تكن تفصلني غير خطوة عن رئاسة التحرير ثم جاء السادات فضاع كل شيء،.... فلتعترف إنك قد ملأتك الهزيمة والغضب وصرت مستعداً للشجار."[2] فالسياسة أفسدت الواقع الاجتماعي؛ فتحولت "منار" إلى مجرد امرأة تستقل بتربية أبنائها، وتهمّش حضور زوجها الناصري، "كنت أبحث عن السبب عن بذرة الخطأ خطئي أنا وخطؤها هي."[3] فالبطل الضّد يستنطق الواقع بحثاً عن سبب الخلل ولكنه يظل بلا أجوبة. ويأتي الاسترجاع متقناً محرّضا عليه بفعل مشهد من مشاهد

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٨.

(٢) المصدر السابق: ص ٢٨.

(٣) المصدر السابق: ص١١.

الطبيعة، إذ أن الطبيعة تذكّره بمشهد مشابه في الذاكرة.[1] أو بفعل حوار موجع مع الآخر الذي يحفّز الذاكرة على أن تنشط، ويضع البطل الضدّ في مواجهة ماضيه، مثلما جرى حين التقى "إبراهيم الماركسي" الحامل لخيبة وهزيمة مشابهة، وإن ظل فاعلاً لفترة أطول إثر اشتراكه في نقل أخبار الحرب اللبنانية إلا أنّه في دواخله مخذول من الزوجة، ومن الواقع السياسي في مصر إضافة إلى امتلاكه لطفولة مشوهة موجعة بذكرى والد خائف وأم مضطهدة.

ما دام "إبراهيم" قادماً من الماضي المشترك مع البطل الضد، فطبيعي أن تنكأ الجراح، ويحاول إيقاظ ما قد غفى أو مات داخل هذه الذات.[2] وضمن حوار مع الآخر إضافة إلى استرجاع الماضي، يقع البطل في دائرة الصمت، وتحضر تقنية المونولوج إذ يبدأ بطرح الأسئلة على نفسه محاولة لفهم ما كان، ومحاولة للإمساك بأسباب كل هذا التداعي والفشل دون الوصول إلى جواب إذ أن الأمور معقدّة، وتستعصي على الفهم : "وأنا لا أفهم شيء، ولا أحد في الدنيا يفهم أي شيء." [3]

إنّ الأحداث المأساوية على المستوى الإنساني تمثّل قيمة الرواية العامة، فالعالم منفلت موجع وسط صراخ الدم والموت وتعذيب الإنسان واضطهاده على اختلاف جنسياته، وهذا ما تقدّمه الرواية الحاملة لشخوص من جنسيات مختلفة وأوجاع مختلفة تتجمّع في مدينة تحمل اسم (ن) مما يتيح للشخوص حرية الإدلاء بما في ذهنها من أفكار وأحلام وهزائم بمحاذاة قيام مجازر حرب إسرائيل على لبنان (صبرا، وشاتيلا عام ١٩٨١) مما يكثّف القصّ ويمحوره.

---

(١) انظر: المصدر السابق: ص ١٠.

(٢) انظر: المصدر السابق: ص٢٦ - ٢٩

(٣) المصدر السابق: ص٢٠١

ويتعاضد المونولوج في هذه الرواية مع غيره من التقنيات ليعمل على استكمال تسرد البطل الضد: "وسألت نفسي مرة أخرى: هذا أنا ومنار أم أنت يا إبراهيم: ألا تتحدّث الآن عن نفسك... لكننا عشنا معاً سنين طويلة وقبلنا الحياة كما هي لم نتوقع منها أن تعطينا ما نعجز عنه. ومع ذلك فالنهاية في ذهني ضباب كامل، ألغام تنفجر في الظـلام... (١) إنّ المونولـوج حاضر لكشف أعماق الشخصية، وإبراز انفعالاتها وصراعاتها الداخلية عنـد بدايـة علاقتـه "ببرجيت" وعند احتدامها وعند انتهائها، وعند قيام حرب لبنان، وتفاعل البطل الناصري معها: "وكنت أسأل نفسي ومن أنا لأستحق كل هذا الحب..... أليس عاراً أن أفرح كل هذا الفرح، في هذا العمر، وفي تلك الأيام ووسط تلك الحرب... (٢)

ويحضر المونولوج عند "بهاء طاهر" مساعداً على استرجاع ماضي الشخصية لإضاءة زواياها المعتمة؛ فيغوص في عمقها، ويسترجع أحداث الماضي التي تلتصق بها أكثر كلما امتد العمر بها، إذ يستحضرها ويناجيها ويحاورها في محاولة لتعرية الذات أمام انهزامية اللحظة. وقد تكون عبارة "وسألت نفسي" في الرواية مدخلا إلى حوار ذاتي يكشف فيه الراوي عن ذاته، ويوقفنا به أمام ماضيه السياسي والعاطفي. ومن يتأمل النص يتجلّى له حوار الراوي مع ذاته حتى في ثنايا حواراته الخارجية مع الشخصيات الأخرى، إذ ينفـصل ذهنيـا وروحيـا عـن محيطه، ويعيش مع ذاته، ويتأمل الماضي من زاويته الخاصة، وقد برز التداخل الحواري بين المونولوج والديالوج تحديداً في الفصلين الثاني والثالث(٣).

إنّ للمونولوج دوراً مهماً في التكنيك الروائي لا يمكن إغفاله إذ يقوم بتقديم المحتـوى النفسي للشخصية وللعمليات النفسية لديها – دون التكلّم بذلك على نحو كلّي أو جزئي – وذلك

---

(١) المصدر السابق: ص٢٧

(٢) المصدر السابق: ص١٥

(٣) انظر: مها، القصراوي: الزمن في الرواية العربية ، بيروت، المؤسسة العربية ٢٠٠٤، ص٢٠٨

في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكّل للتعبير عنها على نحو مقصود، فهو تكنيك لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية إنّ المونولوج هو تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، فتوقف حركة زمن السرد لتنطلق حركة زمن السرد الحاضرة ولتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة.[1]

وطبيعي اتكاء السرد على المونولوج، فالحالة النفسية للبطل الضد هي محور الأحداث، تتحكم بالسرّد، وتقوده ضمن علاقاته بالآخرين بداية "ببرجيت" و"إبراهيم" ومرورا "بمولر" و"يوسف" والأمير والآخرين.

ولم يكن المونولوج وحده وسيلة الراوي في استرجاع الماضي، ومحاولة فهمه، "وإنما كان الحوار الخارجي بين البطل وصديقة إبراهيم من الآليات المهمة.....وقد جاء في الفصل الثاني، بعنوان "ماضي بعيد... ماض ميت" (إذ يسترجع علاقته بالفكر الناصري وإبراهيم في انتمائه للحزب الشيوعي) ويمتدّ الحوار بينهما ليفتح على الماضي والتداعيات النفسية المطلة من الذاكرة. وعلى الرغم من طول الحوار، فإنّ قيمته تكمن في التعبير عن مفارقة بين زمنين؛ زمن الحاضر السردي ويتمثّل بسنة ألف وتسعمائة واثنتين وثمانين وما بها من أحداث سياسية موجعة، وزمن الماضي في الستينيات وما تضمنه من أفكار ورؤى سياسية إيجابية كانت تحلم بالتطور والتغيير.

وقد قاد هذا الوجع الشخصية إلى الاندغام في حالة الحب الجارفة مع "بريجيت" فراراً من حاضره المهترئ ، وفرارا من نهاية الماضي السعيد، وبحثا عن صحوة وربيع أخير في شتاء عمره. وطبيعي أن الاسترجاع والمونولوج قد ساعدا على حضور شخصيات روائية غائبة في الحاضر السردي، وهي ذات علاقة واضحة ومهمة في تشكيل شخصية البطل الضد

---

[1] انظر: المصدر السابق: ص٢٤٤

نتيجة لارتباطه النفسي بها، ولكونها تؤشر على مرحلة زمنية سياسية شكلّت أزمته النفسية والفكرية ، مثل حضور "منار" و"شادية". وقد عملت الاسترجاعات، أيضاً، على سد ثغرات كان السرد يتجاوزها لانشغاله بحركة الشخصية المحورية في المدينة (ن).

ويعمل الاسترجاع على كسر رتابة السرد، ويمهّد لرؤية الآتي في ظل معطيات الحاضر المهترئ، كما يتضح في نهاية الرواية. ويقدّم الحوار فعل الراوي الإيجابي الوحيد ليعزز فكرة ما أسميناه صحوة ما قبل الموت إثر نقاشه مع أصدقائه، واشتراكه في التنظيم لمظاهرة ضدّ مجازر العدو الصهيوني في فلسطين. ولكن هذه المظاهرة تظل مفرّا إلى دائرة العجز في مقابل هيمنة الموت الذي أشار إليه "ابراهيم" متحدّثا عن جبال من الجثث والذباب أمام تصريحات الممرضة النرويجية الواصفة لحجم الموت في بيروت.[١]

ويحضر الحوار بين طرفين داخل مونولوج مما يعمّق العجز، فالراوي يقترح حلاً، ويجيب نيابة عن الآخر محاولة لتقديم حلول أخيرة تأتي بعد أن أزف الوقت، وتداعت الأشياء وتساقطت، محاولة لإنقاذ علاقته "ببريجيت" إلا أنها تفيء بالفشل مما يمّهد لنهايته وموته ،"قل لها فلنتزوج فستقول لك أشباحنا كثيرة وستطاردنا أينما تكون.... قل ما شئت فسترجع الصبارة والرمال التي شربت النبع تتحول تحت أقدامك حجارة صلبة."[٢] ونلمح في إطار هذه اللغة المشكّلة لشخصية البطل الضد والناقلة لواقعه، وبواطنه النفسية ضمن هذا الكابوس المهيمن على الإنسانية "رهافة الشاعرية ولغة بهاء الدقيقة التي تحمل إلى هذا العالم المطبق عليه نسمة

---

(١) انظر: المصدر السابق: ص ١٢١ - ١٤٥

(٢) المصدر السابق: ص٢٤٥

الشجي، وتنم عن تعاطف عميق، وأخوة حميمة بينه وبين الضحايا - وكلهم في النهاية - ضحايا."[1]

ولعل اشتراك البطل الضدّ مع "بريجيت" في صدقهما الوجداني والفكري، وتضخّم المعاناة لديهما رغم وقوفهما على طرفي عمرين متناقضين قد تسبب في هذه الهزة الأخيرة وسط هيمنة الأمير الخليجي وسلطه المادة في العالم، وبين صراخ الضحايا وجثثهم، مما مهّد لهذه النهاية المأساوية وحضور الموت وسكينته لا بتلاع البطل الضد. "فبهاء طاهر يبتدع في تشكيل بطله ما يمكن أن نسميه النص/ اللوحة كجداريات فنية تقصّ بين مواقف وجدانية معينة، أو تمثّل النغمة الختامية لينتهي بها موقفا حادا أو مونولوجا داخليا مؤثرا. هذه الجداريات تنبض داخل النص بجمالياتها المكثفة، وعمقها الفكري والنفسي، وصدقها الناصع فتضفي على النص أبهة." [2]

وتصل لغة " بهاء طاهر" في هذه الرواية إلى أفق الشعر الصافي ذي العمق الدرامي، وهكذا تصبح جمالية السرد نفسه قيمة دلالية للرواية، فإن وراء هذا كلّه أحداثاً موضوعية جساماً، هي أرضية الرواية وبعدها الموضوعي.[3] إنّ أزمة البطل الضد ناجمة "عن تعارض منظومة القيم التي يؤمن بها السارد مع العالم المحيط به، مما دفعه إلى حالة اللامبالاة والإحساس بالملل، واللجوء إلى الهرب، والتموضع داخل السلبية، وقد شكّل ذلك كلّه حوله عالما غريبا معاديا، ولذلك نجد إشارات في الرواية إلى عدم وجود أصدقاء للسارد في المدينة، وتأتي الدائرة الضيقة التي تحيط به، وتؤمن بالفكر نفسه، وكأنه يحتمي بها من هذا العالم الغريب،... فيعتمد على تشكيل العالم من حوله على عاملين من عوالم الإدراك هما: تعارض

(1) إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة، ص١٨٧

(2) لانا مامكغ: ص٢٧٠

(3) انظر: المصدر السابق: ص٢٧٤

منظومة القيم، وتأثير الحالة النفسية بحيث يؤثران بشكل متتابع على جو الرواية ويعطيانها هذا المذاق." (١)

ويأتي الاستباق تقنية بارزة في "الحب في المنفى" وفي تشكيل شخصية البطل المهزوم الضد. ويعرّف "لطيف زيتوني" الاستباق بقوله: "هو مخالفه لسير زمن السرد يقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يحن وقته بعد. والاستباق شائع في النصوص المروية بضمير المتكلم."(٢) وثمة أمثلة في "الحب في المنفى" متعدّدة للاستباق ساهمت في تشكيل البطل الضدّ إلى جانب التقنيات الأخرى، مثل حديثه عن علاقته ببريجيت إذ يقول :"ولكن تلك لم تكن هي البداية، في البدء كان كل شيء يختلف."(٣) فهذا استباق يمهّد لما سيحدث من تجليات هذه العلاقة بينهما مرورا باندغامهما وتوحدهما، وانتهاء بانفصالهما بما في ذلك من تفاصيل إنسانية ووجدانية وجنسية حية تقود إلى انكسار أخير يشكّل بدوره استشرافا لما سيحدث من نهاية مأساوية.

ويمثّل المونولوج الذي يتحدّث به البطل عن علاقته بالماضي استباقاً فتحضر "منار"، وتفاصيل فشله في الحفاظ على كيان بيته، وحادثة فقدانه لحلمه برئاسة التحرير، وبتحقيق جماليات الحلم الناصري، وتأليف كتاب عن ناصر جعله محط سخرية الآخرين الذين وصفوه "بأرملة الفقير"، إذ يطرح تساؤلات مؤثرة على نفسه حول كينونته بعد صراع مرير في استرجاع الماضي، ومراقبة تشوه الحاضر، واهترائه فيه روحيا وجسديا بفعل تقدّم العمر به ، فيصرخ داخليا : "ما معنى أن أستمر في هذه الحياة الكذبة؟ من أكون.... ولم لا أنزل الآن في

---

(١) أحمد صبره: جوانب من شعرية الرواية، ص٥٧

(٢) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١٥

(٣) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص٦

جوف النهر.... وأصلي أن يحملني التيار بعيدا جدا..... لو أني فقط أتلاشى."[1] ويأتي الاستباق واحدا من استباقات كثيرة تمهّد لنهاية مأساوية، تتمثل باستسلام البطل الضدّ إلى سكينة يحتاجها لمداواة جروحه وجروح واقعه المأساوي. مما يقلّل من مساحة الضوء والأمل بانتظار بداية جديدة على مستويي الرواية الذاتي الممثّل بالبطل الضدّ الذي أفرزه واقعه المتهالك، وعلى المستوى الإنساني الممثّل لقيمة الرواية الرئيسة ، "الضباب الآن ستار يحجب كل شيء. ستار من نقط ندية منمنمة. أهبط لا أستطيع الآن أن أصعد... أهبط باستمرار."[2] "وكانت الموجة تحملني بعيدا.... والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام والسكينة."[3] ولذلك، تستحق "الحب في المنفى" انسجاما مع دواخل شخوصها عامة، وبطلها الضد خاصة بأن تسمى بـ"روايات الانكسارات والهزائم" ، مثلما وصفها يوسف ضمرة الذي وصف "بهاء طاهر" بقوله: "يمتلك قدرة خارقة على كشف الجوهر الإنساني بشكل عام، وقدرة على رسم شخوصه بأناة وبحيادية نادرة، بحيث يدع شخوصه تحاور القارئ دون تدخل منه، "ولهذا تتمتع شخوصه كلها بقدرة على التأثير في القارئ وانتزاع قدر كبير من تعاطفه معها، بالرغم من تناقض هذه الشخوص، وتباين مواقفها ومواقعها."[4]

ويأتي استخدام تقنيات السرد في تشكيل "بهاء طاهر" لشخوصه مبرّراً لحزن يعلق بنفس القارئ ودمعة تتحرك في عينيه، إذ يصل بطل رواية "الحب في المنفى" إلى نهايته

(1) المصدر السابق: ص٤٣

(2) المصدر السابق: ص٢٢٤

(3) المصدر السابق: ص٢٢٤

(4) يوسف ضمرة: رواية الانكسارات، أفكار، عدد ١٣١، ١٩٩٨، ص ١٤٩.

الفاجعة. ففي "الحب في المنفى" جيش متعدّد الجنسيات مثقل بالهزائم والانكسارات والخيبات الخاصة والعامة لتؤكد شراسة اللاجدوى."[١]

العبور من الموت:

تتناول الدراسة تسريد البطل الضد في هذا الجزء بالاعتماد على ما يعرف بالزمكانية، أو ارتباط الزمان بالمكان، "فالزمن في الرواية الدرامية زمن داخلي حركته هي حركة الشخصيات والأحداث." [٢] والزمن طاقة ذات بعدين "فهو عملية انحطاط متواصلة تدريجيا للبطل وهي في نفس الوقت تعبّر عن الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أكثر أصالة ووضوحا لوعي العلاقات الإشكالية."[٣] داخل الرواية، ويرتبط المكان بحركة الزمن غير أن الأول حسيّ يمكن إدراكه، بينما ينفلت الزمن وتظهر انعكاساته على الأمكنة، وما فيها من شخوص ومجريات. ورؤية الشخوص أو وجهة نظرها هي ما ستقودنا "نحو معرفة المكان، وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في زمن الراوي، ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه."[٤]

إنّ تسريد الشخوص مرتبط بالحركتين الزمانية والمكانية، ويساعد تتبعهما على الإطلاع على وجهات النظر المتساوية والمختلفة؛ فنمسك بانفعالات الشخوص، وندرك تحولاتهم. "وإذا كان السرد أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإنّ الوصف هو أداة تشكّل صورة المكان، ولذلك يكون للرواية بعدان: أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية، والآخر عمودي

---

(١) المصدر السابق: ص ١٤٦.

(٢) حسن بحراوي: ص ١٠٨.

(٣) المصدر السابق: ص ١٠٩.

(٤) حسن بحراوي: ص١٠١.

يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وعن طريق التحام السرد والوصف ينشأ فضاء الرواية."(١)

ويحدّد "جيرار جينت" الترتيب الزمني لحكاية ما بمقارنة نظام لترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث، أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة(٢) ومن هنا، فإنّ دراسة الشخصية الروائية المتحرّكة في الحكاية في زمن معين، وفضاء مكاني محدد يتشكّل من خلال الترابط بين المكان والزمان، "ويلعب الزمان في هذا الثنائي الدور الأساسي، فهو الحركة التي تحيي المكان والتي تمنح عقدة العمل الأدبي ثراءها ودلالتها والمكان والزمان يمثلان – على مستوى الملاحظة المباشرة. في حياتنا اليومية الإحداثيات الأساسية التي تحدّد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميّز بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما تستطيع أن تحدّد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزمان."(٣)

وقد كشف الروائي في الرواية الحديثة عن كوامن الشخصيات، وما يعتريها من مشاعر وأحاسيس لأنّ كل إنسان يحمل في أعماقه زمنه الخاص الذي يحدّد به الوقت بصورة ذاتية وقد كشفت عن ذاتية الزمن من خلال المتغيّرات النفسية التي تعيشها الشخصية في زمن الحاضر السردي، لذلك اتجه الروائي إلى الاهتمام بالحالات الزمنية، والشعورية للأشخاص أكثر من اهتمامهم الموجه إلى تصرفاتهم وحركاتهم في المكان من خلال تقنيات مختلفة، كالمونولوج، ومراوحة الزمن والتداعي والمونتاج."(٤)

---

(١) حميد لحميداني: بنية النص السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩٠، ص٨٠

(٢) جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص٤٧

(٣) فيحاء عبد الهادي: المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة ١٩٩٧، ص١٩٥

(٤) مها القصراوي: ص١٥١

ويلتقي البطلان في روايتي "شرق النخيل" و "قالت ضحى" في انهزاميتهما، وحالة العجز والموت المهيمنة عليهما ضمن فترة زمنية عاجزة في تاريخ مصر والأمة العربية عامة إلى أن يمرا بأطوار الوجع والمعاناة التي توصلهما إلى الاستيقاظ من الموت إلى الحياة، ومن العجز إلى بداية الفعل. ففي "شرق النخيل" يتشكّل البطل الضد الذي يصل تهميشه إلى حد استلابه حتى من اسمه، ليدلّل على استلاب الواقع وعبثية ظروفه، وفقدان الأشياء لمسمياتها، مما يشير إلى اختلال ميزان القيم.

وتتفرّد هذه الرواية بإطارها الممثّل من نقطة انبثاق محدّدة زمانا بيوم أو يومين من شتاء عام ألف وتسعمائة واثنين وسبعين، ومكانا بوسط مدينة القاهرة، ما بين الجامعة وميدان التحرير، لكن الامتداد الزماني من خلال تداعيات المشاركة، امتد حتى شمل التاريخ العربي الحديث؛ أما الامتداد المكاني فقد جمع خريطة مصر، من عمق الصعيد إلى العاصمة، وألقى بإشعاعاته على فلسطين، وعلى الوطن العربي كلّه من خلال الظروف المتشابهة.[1] فالبطل الضد يتحرك في فضائيين مكانيين متوازيين ضمن فترة زمنية مقاربة لظلال النكسة، مما يجعل هذا البطل يتشكّل انعكاسا وممثّلا لجزء من الواقع السياسي والاجتماعي آنذاك. ضمن حركة زمنية مراوغة تقوم على تكسير الزمن وتشظيه؛ فحين يكون في القاهرة يبدأ من خلال المونولوج أوالاسترجاع يقصّ علينا حادثة في الصعيد حيث تشكّلت ذكرياته، وتشكّل واقعه الذي يبتعد عنه مؤقتا للدراسة في القاهرة. ومرة يقصّ علينا حادثاً في مصر أثناء تواجده في الصعيد مثلما فعل حين تداعت قصته مع "ليلى" أثناء جلوسه مع ابن عمه في "شرق النخيل" فالأشياء، توقظ بعضها بعضا ضمن تداع للأحداث يشكّل البطل الضد محوره العاجز الممتلئ باللامبالاة، والاكتفاء بالرصد والمراقبة، والغرق في الشرب والتقاعس، والعجز عن الدراسة

---

(1) انظر: محمد عبد الله: الريف في الرواية العربية، الكويت، مجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٩، ص٢٠٢

والعمل رغم امتلاكه طاقة ذهنية عالية، وتفوقه الذي كان قبل حدوث أزمته التي أحدثت كل هذا التحول السلبي متمثّلة بحادثة مقتل عمه وابن عمه، وخذلان والده الانتهازي الذي يمثّل ناطقا بسياسة الواقع الحديث في مصرلهما، والانتصار لرأس المال والاختباء في الظل باسم الحكمة وإيثار السلامة رغم حجم الخطر الكبير الذي يحيط بالواقع العربي عامة، فتقف هذه الهزيمة الذاتية، وما تخلّفه في النفس من انكسارات بموازاة نكسة عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين، وما خلّفته من آثار موجعة انعكست على الأمة العربية.

ويتشكّل البطل الضد في "شرق النخيل" ضمن أحداث تتحرك في زمنٍ يتخذ خطا يقطع ويتلوّى، ويعود على نفسه، ويمطّ إلى الأمام، ويمطّ إلى الخلف."[١] وتبدأ الزاوية الأولى من تشكيل البطل الضد بالظهور من خلال تقنية الاسترجاع إذ تصله رسالة شديدة اللهجة من والده، فيجلس في حديقة الجامعة، ويبدأ باسترجاع حادثة رسوبه، ووصول رسالة من صديقه "سمير" حول ذلك. فينتقل بنا "بهاء طاهر" إلى الفضاء المكاني الآخر المتمثّل بالصعيد، وما سيشكّله من مدلولات تتعلّق بالأرض وقيمتها الخاصة والعامة، وما مثّلته من هزة في تشكيل دواخل الشخصية النفسية ، "في الصيف الماضي عندما دخلت وخطاب سمير في يدي كانت الشمس تملأ صحن البيت... وعندما ظهر أبي.... قال وهو يبتسم نجحت؟... وعندما بدأت أمي في البكاء صرخ اخرسي يا امرأة...."[٢] فتبدأ أزمته النفسية بالتكشّف؛ فالبطل (الراوي) مخفق في الدراسة مما سيثير كثيرا من الأسئلة ومحاولات الفهم؛ ويقف من جهة أخرى، بمواجهة سلطة الأب المتسلطّ بحضوره ولسانه. بمقابل أم مستضعفة تدافع عنه، وأخت محبة، مما يفعّل دواخل الذات بالألم، "وتأتي أهمية الاسترجاع كونه تقنية حول تجربة الذات، وتعادل

---

(١) سيزا قاسم: بناء الرواية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤، ص٣٧

(٢) بهاء طاهر: شرق النخيل، ص٦

وفقا للمصطلح النفسي ما يسمى بالاستبطان أو التأمل الباطني.... أشبه ما يكون بتحليل الذات والتأمل في الخبرات الماضية."[1] وفي الرواية الواقعية يغلب الاسترجاع علـــى الاســـتباق.[2] ويأتي الاسترجاع من الصعيد إلى القاهرة حين يجتمع البطل الضدّ بابن عمه حيث يتحـــاوران حول الماضي، فيقصّ عليه حكايته مع "ليلى" الفتاة القاهرية وما تشكّله من دور في إخراجه من أسر نفسه ودفعه إلى التفاعل في فضاء الجامعة، ودورها في تغيير بعض مفاهيمه الريفية حول المرأة والعلاقة معها وحصرها في إطار الزواج إلى أن يتم التقارب معها، فتنشأ بينهما علاقة حب سرعان ما تتهاوى نتيجة لحال التراجع والعجز والإحباـــاط التـــي أصـــابت البطـــل."[3] ويساعدنا الاسترجاع على فهم علاقة البطل بالسلطة الأبوية، فهو يستشعر هذه السلطة ويمقتها، فيقول : "فسمعنا أبي كعادته يسعل من حجرته سعالا قويا للتحذير."[4]

إنّ الطفل يحمل عقدة طفولية تتمثل بصورة الأم المضطهدة في بيت السلطة، فـــيحس حزنها، ويقف عاجزا عن أي فعل، "أمي بنبرتها المتوسلة الشاكية، وأبـــي بلهجتـــه العنيفـــة الغاضبة.... وكانت أمي تسكت حين يشتمها أبي و ينهرها."[5] ورغم هذا الخضوع تبـــدو الأم تحاور الأبَ حول مصدر ماله الذي ترفضه إلا أنّ المشاهد كانت تنتهي ببكائها.

وتبدأ الفجوة بالتشكّل بين الابن ووالده، ويزيد في تعميقها ما يخبرنا بـــه – مـــستخدما صوت المتكلم – من انتهازية والده، وسياسته في تكديس المال بالطرق الملتويـــة والـــسلبية، إضافة إلى الجبن الذي يطلّ من نقاشه مع أخيه حول الأرض. بل ومع الراوي نفسه إذ يحاول

---

(1) مها القصراوي: ص١٩٣

(2) انظر: سيزا قاسم: ص٣٧

(3) انظر: بهاء طاهر: شرق النخيل، ص ٤١ – ٤٤

(4) المصدر السابق: ص١٢

(5) المصدر السابق: ص٣٦

إقناعه بازدواجيته القائمة على سياسيته المراوغة والانتهازية، ثم الإمساك بسجادة الصلاة، والتوجه إلى المسجد.[1] وتضعنا تقنية الاسترجاع في مواجهة الانكسار النفسي الكبير الذي سبب التحوّل السلبي في شخصية البطل الضد، وأوقعه في دائرة العجز والحزن. إذ يسترجع حادثة مقتل عمه وابنه "حسين" دفاعا عن الأرض وينقل السرد لنا ذلك من خلال استرجاع البطل الضد لما روته له أمه ضمن حركات متعددة متعاكسة من التوجه إلى عالم الصعيد من القاهرة، ومن القاهرة إلى الصعيد.

إنّ الراوي (البطل الضد) يقف مصدوما في مواجهة هذا الواقع، فالاسترجاع يقدّم الانكسارات وذكريات الطفولة المؤلمة بداية بسلطة الأب، ومروراً بزواج ابنة عمه "منيرة" خضوعا لنظرة الريف إلى المرأة والقائمة على تزويجها مبكرا، وانتهاء بفقدان عمه وصديقه حسين لتقف بطولتهما بمحاذاة جبن والده وانتهازيته في دواخل البطل الضدّ.

ويعتمد السارد في إظهار عجز بطله وحجم عبثيته وتحوّله السلبي رغم امتلاكه لما يشكّل إيجابيته على الحوار، وعيون الآخرين بداية "بليلى" وانتهاء "بسوزي" و "سمير". "فليلى" تحرّضه للنهوض من حالة الموت والعجز، والعودة إلى الدراسة والفاعلية، وتشده للاهتمام بالواقع السياسي ممثّلا بحركة المظاهرات ومراقبة الشباب الفاعلين، لكن دون جدوى. " – ما الذي حدث – قالت صح النوم ألا تعلم أن هناك إضرابا ومظاهرات ولم يبق في الجامعة سوى الطلبة الجبناء.. "[2]. لن أنصحك أن تكف عن الشرب، ولكن أنت الآن لا تفعل شيئا. لا تأتي إلى الكلية، ولا تقرأ كما كنت تفعل....."[3] فالبطل المحب "لليلى" لا يحرّك في حواراته إلا ما يؤكد موته وعجزه الثقيل: "أنا لا أستحق أن تهتمي بي...أنا لا أستحق أن يهتم بي إنسان" "أنا

---

(1) انظر: المصدر السابق: ص٥٤ – ٥٥

(2) المصدر السابق: ص٧

(3) المصدر السابق: ص٩

سكير أشرب كل ليلة وأفكر في إدمان المخدرات. ماذا تتوقعين من طالب فاشل في السادسة والعشرين؟"[1] "أنا لا شأن لي بالسياسة."[2] وإذ ينشغل الآخرون بالسياسة، وقضايا المجتمع ينهمك هو في البحث عن سيجارة أو مشروب ، "وقالت واحدة: يسقط الطلبة الجبناء! وحلمت أن يمدّ واحد أعرفه فيعطيني سيجارة ويمضي دون أن يكلمني."[3] ،فهو عاجز حتى عن الكلام.

ويتكشف عجز الراوي وموته، حين يقف بمحاذاة "سوزي" المومس فتبدو فاعليتها وإيمانها بالمتظاهرين وتعاطفها معهم رغم جهلها وتشوهها الاجتماعي. وإذ تنهمك في محادثته بهول ما حدث من مواجهة مع الشرطة نجده يفكر فقط، في اقتراض المال لشراء النبيذ ويصرخ: "أنا لا شأن لي بالسياسة" مما يومىء بالمفارقة. ورغم كلّ هذه السوداوية، والاستسلام للعجز يغرق البطل في موجات من البكاء حين يتنازعه واقعه الجديد المشوّه، وماضيه الذي أفرز هذا الواقع ليصبح في حالة أشبه ما تكون بالمرض، "وأجهشت في البكاء مرة أخرى، ثم جاءني صوت سوزي وهي تصيح وتهزني ماذا بك... رجعت لك الحالة.."[4]

ويشكّل النزوع نحو الموت سمة من سمات البطل الضدّ تتضح من خلال مونولوج لجلد الذات وتشريحها: "وها أنذا على فراشي لكني لن أموت، العرق البارد يجف ضربات القلب السريعة تهدأ.... لا لن أموت ...ألا يأتي الموت لمجرد أنّ الإنسان يود أنّ يموت. لا يأتي الموت لمجرد أنّ الإنسان يكره حياته."[5]

---

(1) المصدر السابق: ص٩، ١٠

(2) المصدر السابق: ص٢٠

(3) المصدر السابق: ص١١

(4) المصدر السابق: ص٢٧

(5) المصدر السابق: ص٢٩

ويتكاثف المكانان في التماهي بين الزمانين؛ فالصعيد يمثّل الطفولة الآتية من الاسترجاع حيث "حسين" و"منيرة" و"فريدة" وعائلة البطل؛ وأرض الصعيد التي تمثّل الوطن والأرض محور النزاع، ويتكشّف من الحديث عنها موقفان متضادان؛ يؤثران في تشكيل البطل، موقف العم المدافع عنها الذي يشكل امتدادا للجد، وموقف الوالد الانتهازي المستغل. ويعمد السرّد إلى أسلوب التداعي، إذ تحضر قصص كاملة مستقلة عن مجرى الأحداث؛ فتحضر قصة الجد، مثلا، عن طريق العم، وتحضر قصة "عصام" الذي يساعد تداعي قصته على إيقاظ البطل الضد وتحفيزه على الصحوة والعبور.

وتشكّل الأرض فضاء مكانيا مفتوحا يدفع البطل إلى استجلاء الذات وفهم كينونتها والتفكير بمستقبلها ضمن حواراته مع ابن عمه.[1] ويقدّم العم وابنه أرواحهم فداء للأرض تحت وطأة تخاذل الآخرين ومراقبتهم ليشكّل موتهم انكسارا عميقا في دواخل البطل، ويقف الفضاء المكاني في الصعيد بموازاة الفضاء المكاني في القاهرة حيث حركة المظاهرات المندّدة بالواقع السياسي الداخلي والخارجي في القاهرة أمام صمت الناس في المقاهي والطرقات.

ويأتي المكان الثاني ليظهر العجز لدى الراوي (البطل) بوصفه مقابل "سمير" الذي يواجه السلطة، ويقود الحركة الطلابية في سبيل ما يؤمن به[2] داخل بيت يمثّل فضاء ينكمش به البطل فرارا من الواقع ليمثّل صورة عجزه، ضمن لوحة بها كثير من الانحدار وفقدان التعفف وبصوت الأنا مما يؤكد إدراكه لما يقوم به وإن لم يكترث : "رحت أبحث في المنفضة، ولكن أعقاب السجائر كانت قصيرة وجافة....وعندما أشعلت إحداها ملأ حلقي طعم الرماد."[3] وتحضر المرآة مكسورة لتدّلل على التكسّر الداخلي للذات، وويبدو المكان مقفرا من الطعام،

---

(١) انظر: المصدر السابق: ص٣٧ - ٤٠

(٢) انظر: المصدر السابق: ص١٩

(٣) المصدر السابق: ص١٥

ومظاهر الحياة. ويصير الحمام ملجأ يفر إليه ليهدأ ، فيتحول أقذر الأمكنة إلى فضاء قادر على احتواء هذه الذات المنكسّرة العاجزة.

وإذ يشاهد البطل الضدّ حصار العربات السوداء للمدينة، وانتهاك الجنود للمكان فإنــه يفرّ من رصده وعدم اكتراثه إلى ردّ فعل عاجزة تدلّل على حجم الاكتراث القابع في الـذات، وإن حاولت الإقناع بالعكس: "تجاوزتهم وملت على عمر مسعد البقال وطلبت منـه زجـاجتي بيرة."(١) وإذ يتكاثف المونولوج والاسترجاع في إظهار عجز البطل، وهروبه فـإنّ الحـوار الخارجي – مثلما أشرت – يبرز زاوية الرؤية الأخرى، فحتى "البوليس" يدرك عجزه. وإذ يفرّ إلى محاولة أولى لفعل إيجابي يمهدّ لخروجه من موته واستعداده للعبور الذي يحفّزه إليه حديث "سوزي"، واستيائه من حالة الموت المتكرّر، وحين يقرأ في كتب "سمير" التنويرية فإنّ رجال الشرطة يحجّمونه، ويقزّمونه إذ يعرّون حقيقته أمامه إغراء له باستمرارية العجز مما يدفعـه إلى انكماش وغضب يقوده للتقيؤ. وكأنه يتقيأ من ذاته وعلى هذا الواقع المرّ، فيفرّ إلى الحمام ليقف بمواجهة عنكبوت(٢) يدلّل في حضوره المكاني على وهن الذات، وعلى قـذارة الواقـع فيصرخون به : "شغلت بالنا منذ سنين لكنك أرحت بالنا بسرعة عندما انقطعت..... ثم اتجهت إلى البار.... نحن نعرف أنك لست مهما."(٣) وتحفّزه هذه الحادثة على استرجاع ما يوجعـه لمرة أخيرة قبل الدخول في طور التغير إذ يستذكر ما قالته أمه عن حادثة مقتل عمه، فيتفاقم الوضع وجلد الذات لذاتها، واستعدادها لتحوّل آت يساعده على العبور من بوابة الموت نحـو الحياة. فالبطل الضدّ منذ تلك الحادثة صار متعلقا بأمنية أخته "فريدة"، فيتمنى موتا لا يـؤلم :

---

(١) المصدر السابق: ص١٥

(٢) انظر: المصدر السابق: ص٦٧

(٣) المصدر السابق: ص٦٧

"لو أنا نموت معا، لو أنّ الناس كالزرع ينبتون معا ويحصدون معا."[1] فالبطل يتمنى الموت الجماعي المريح دون ألم لشدة إحساسه بالفقد والإحباط. بل يتمنى ألا تكون الحياة أصلا فلا ينبت ذلك الزرع. والحقيقة أنه موجود عالق بالحياة، وسرعان ما يعود إلى واقعه بمجرد أن يسمع صوت الباب. فدائما ثمة ما يشدّه لينظر ويراقب رغم انصهاره بدائرة اللاافاعلية والسلبية.

ويبدأ التحوّل حين يحدّثه "سمير" عن عصام البطل الذي تسبّب في تحوله واكترائه، ثم انتقاله إلى الحديث عن سوء ما يحدث في الواقع، وعن الموت في فلسطين، وعن الفقر والموت بين الصغار ليتسع مفهوم الموت لديه، ويتسع المكان ليدلّل على أحداث الواقع العربي المنهك، وإذ يحاول "سمير" هزّه ليتغير فإنه يبدأ معتمدا على انكساره الكبير الممثّل بمقتل عمه وابنه ليصير دافعا للتحرك، لا أداة انكسار وعجز متسائلا عن أسباب تضحية "حسين" واختياره لقلب تراب الأرض[2]، فيتململ البطل الضد من العجز ليجد نفسه فجأة دون أن يشعر إيجابيا فاعلا إذ يرى دماء المتظاهرين على الرصيف فيهتف معهم :"فغنيت بلادي أغلى درّه مصر حرة."[3] فينصهر مع المتظاهرين منددا بالواقع والسلطة فتتحد في ذهنه صورة الصعيد والقاهرة ضمن تحوّل فرضته حركة الزمن وتتابع السرد المتحرك بين زمنين. وحين يستفيق استعدادا لعبور الحياة يقوم بفعل أكثر إيجابية إذ يتلقى الضربات نيابة عن "ليلى" فتتحد المرأة بملامح الوطن والأرض. وعند وصوله إلى المستشفى يدخل بطور حلم أخير بين اليقظة والنوم، فيستذكر حادثة طفولية لحسين الطفل الذي يمسك بجلد أفعى ويفركه ليعبّر الحلم عن فهم البطل الضد لتشوّه هربه إيذانا بالتغيّر : "ووقف حسين أمامنا... وهو يضحك يا خوافين جريتم من ثوب

---

(1) المصدر السابق: ص٦٩

(2) انظر: المصدر السابق: ص٩٣

(3) المصدر السابق: ص١٠١

ميّت."[1] فالواقع مجرد ثوب أفعى ميّت يحتاج إلى أفعال حية واعية لمواجهته. ثم ينتقل بنا السرد إلى حدث مستقبلي أخيرنافضا وجع الزمن الماضي إذ يحضر المستقبل حيّا فاعلا يشير به إلى ازدواجية السلطة الأبوية المهادنة للواقع من جهة، والمتلفعة بثوب الدين؛ والحريصة على إقامة الموالد في البيت من جهة أخرى. فيتجلّى البطل الضد في فعل حيّ أخير إذ يرفض طلب والده بتقبيل يد شيخ الحضرة، فلا يخاف شتائم والده وعنفه. فتأتي المكافئة مكانية من قبل الأم المواجهة لعنف السلطة الجسدي واللفظي إعجابا بتغيّره الإيجابي فتدخله إلى غرفة مغلقة مليئة بأكواب تحمل رسومات لفرسان وسيوف.[2]

وتأتي الجملة الأخيرة لتكسرّ الزمن من جديد، فتنقل ما توهمناه مستقبلا ليصير بعد العبور وانتهاء العجز إلى لحظة ماضية، وكأن البطل الضد يقف الآن على حافة الماضي ويقصّ ما حدث ليعبر الحياة. ولم يأت التحول الإيجابي إلا بعد هزات عنيفة وأوجاع وانهماك في التهالك لينطلق البطل من النقيض إلى النقيض ضمن براعة سردية شكلّته بحركتين زمنيتين متعاكستين مرة نحو الحاضر ومرة نحوالماضي، بموازاة مكانين يساهمان في كشف معاناته، وتعريه دواخله لتتكشّف هذه الذات النور وتعبر من الموت والتخاذل إلى الحياة وفعلها الحي.

وتأتي الزمكانية لتكشف عن كيفية تسريد البطل الضدّ ودفعه للعبور من عجزه إلى الحياة في رواية "قالت ضحى". وسأمر بذلك مرّاً دون الانهماك بالتفاصيل هربا من الإطالة. يحضر البطل الضدّ مسلوبا، أيضاً، من اسمه، "فبهاء طاهر" لا يذكر له اسما طيلة الرواية، ويكتفي بوضعه ضمن إطار صورة لموظف في دائرة هامشية لا عمل بها. ويأتي مكانها بمحاذاة شارع للبورصة والمعاملات المالية بعد أن يشير السرد إليها من خلال الاسترجاع.

---

(١) المصدر السابق: ص١٠١

(٢) انظر: المصدر السابق: ص١٠٣

إنّ البطل الضدّ قد كان في الماضي فاعلا في العمل السياسي برفقة صديقة "حـاتم" إلا أنّه يتعرّض إلى موقف في التحقيق يدفعه إلى التفكير في الخيانة وذكر أسماء زملائـه خوفـا على أختين يعيلهما. فيردعه ضابط يمثّل الخصم عن ذلك، ضمن حضور مفارقة تدلّ علـى شناعة فعلته. ليظل سنوات عديدة يجلد نفسه ويستشعر عدم استحقاقيته وقدرته على المواجهـة بداية لتحوّل سلبي.

ويقف البطل ضمن فضائين مكانيين متناقضين حضاريا وثقافيا بمواجهة امرأة اسـمها "ضحى" تمثّل الطبقة الارستقراطية في مصر بعد أن وزّعت أراضيها على الفلاحين من جهة، ولتمثّل صورة مصر بتاريخها ونبضها الحي قبل أن يشوّهها عصر الانفتاح من خلال بعثهـا على شكل صورة "إيزيس"؛ إذ يحيي "بهاء طاهر" أسطورة "إيزيس وأوزاريـس" مـن جهـة أخرى، رغم عدم انسجام الصورتين. ويتمثّل الفضاء المكاني الأول بمصر بواقعها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي العابق بالفساد والتراجع بعد أن انتهت فترة الثورة، وتراجع أعلامهـا الذين يكشف الفضاء المغلق للدائرة عن تراجعهم وانكماشهم أمام حضور طبقة المستغلين، بينما يتمثل الفضاء الثاني بروما بجمالياتها وحريتها التي تمنح الراوي متنفسا يقـوده إلـى الغـرق بعلاقة حب روحية وجسدية عاجزة حتى عن الخصب مع "ضحى"، فتنتهي بإجهاضها. فيلجـأ إلى تعرية ماضيه وتذكّر عجزه وخيانته لرفاقه، ثم يعود إلى فضائه الأول مهزومـا. فيظهـر عجزه وموته من خلال حضور صورة "سيد" الذي يمثّل المقاومة الفاعلة، وإدانة السلطة رغم قلة حيلته، فيصير إيمانه بالبطل وبإمكانيته على الفعل ألما يوجع البطل، ويشدّه للتعلّق "بـسيّد" نفسياً، فيظهر سؤاله المتكرّر عنه، ومراقبته لتقدّمه في الاتحاد الاشتراكي دون أن يقدّم له فعلا حيا أو يمدّ له يد المساعدة. وبعد رحلة روما وتشوّه صورة "ضحى" ووقوعها في دائرة الفساد والاستغلال المالي، ويزداد البطل عجزا، فيقضي وقته على المقاهي، ويغرق في علاقة جسدية

مشوّهة مع مومس، بعد أن سلّم بيته إلى صبهره الذي يمثّل ذيلا من ذيول الفساد والتشدق بالمبادئ إلى أن يصل إلى درجة من الامتلاء تقوده إلى غضب جارف أخير يرمي به خارجا بعد أن يشتم ويهدّد، وكأنه يشتم واقعه وسوء حاله وانتهاء بمواجهة أخيرة "لضحى" يستفزها بها لتعود كما كانت فيذكرّها "بإيزيس" وما كانت عليه. فالبطل الضدّ يحاول أن يجّمل الحاضر فيكسو حاجبيها المزججين ليستعيد صورتها الأولى التي تربطها بتاريخ مصر وأصالتها بحثا عن العدل وإيجاد حلّ لما يحدث.

إنّ البطل مقهور في طفولته بفعل سلطة أبيه، ويبدوعالقا بصورة أم مضطهدة إذ يرتطم بمشهد يسترجعه من الذاكرة، فتحضر صورة الأم وهي تطعم الدواجن وتشكو إليها زوجها فينسحب الابن المراقب لها متألما عاجزا عن مساعدتها. ثم يشهد خيانة الوالد لها، وموت أمه قهرا وكمدا دون أن تشكو إلى أن يوصلنا التحوّل الزمني إلى اضمحلال السلطة الأبوية بفعل الفقر والوحدة ، "فهذا القهر الذي يمحو إنسانية الإنسان هو ما دفع الراوي إلى النكوص، وإهمال العمل... وكان قد عرف النشاط السياسي الفعّال. هتف بسقوط الملك ومن بعد بسقوط حكومة البكباشية ولكن الإنسان المقهور داخله ما لبث أن فزع.... فيرفض منطق حاتم زميله في القهر والعمل السياسي السابق على الثورة – في أن من يعمل لا بد من أن يتلوث إلى حد ما.... ومع ذلك يظل الثائر كامنا في روح الراوي لا يبرحها حتى يبدو للعيان في نهاية العمل."[1] فمرض الراوي بحب العدل والمرأة قاده إلى الانتفاضة الأخيرة، وأجبره على العبور إلى الحياة رغم هامشيته وتقاعسه وسلبيته الأولى. فإنّ استحضار الأسطورة هو تصدّ لذلك التسليم وفرار غير معلن بعيدا عن حالة التخدير التي فرضتها تلك اللحظات الحميمة المغرقة في الرومانسية بعيدة وغريبة عن أرض الوطن إنه حسن التخلص إن جاز التعبير – من حلم

---

(1) علي الراعي: الرواية في الوطن العربي، دار المستقبل العربي ١٩٩١، ص٦٧

عابر فرضته لحظة حب إلى حلم آخر يريد توجيه الأحداث والرؤى معلنا عن حالة مخاض."[1]

إنّ الزمن يقود الشخصيات إلى التحوّل، وحركته الماضية تكشف نكوص البطل، وعقده ومعاناته في الطفولة وفي الشباب لحظة استعراض تاريخه في العمل السياسي. وتأتي حركته المحاصرة عبر الأمكنة لتقودنا إلى إدراك حجم الموت، ومحطات العجز التي يمرّ بها وصولا إلى تصاعد الأحداث عبر احتفاء "بهاء طاهر"[2] بالمكان وبحركة الشخوص فيه ممّا يقوده إلى العبور. فتتخذ الرواية مسارا تشير به إلى مرحلة زمنية هامة في تاريخ مصر، ينتقد ظروفها ويعمد من خلال المكان على الإمساك بها مستندا إلى مقولة : "إنّ الزمان هو البعد الرابع للمكان، وبالتالي فالترابط وثيق بينهما....."[3] فتطالعنا الرواية بمحاولة للنسج بين المكان والزمان، والموقف النفسي للشخصيات. ويظلّ تشكيل البطل الضد من خلال هذا النسج.

---

(1) لانا مامكغ: ص ١٣٤.

(2) إذ يعتمد بهاء طاهر على تقنياته السردية في تشكيل شخوصه فإنّه يمثل في ذلك واحدا من روائيي جيل الستينيات الذين كانوا يمتازون بفقر الأسرة، وكان التعليم طريقهم للترقي الاجتماعي. وكان أكبرهم سنا إدوارد الخراط من مواليد عام ١٩٢٦، وأصغرهم جمال الغيطاني في عام ١٩٤٥. عاشوا ظروف الحرب العالمية الثانية، والحرب الباردة بين المعسكرين مرورا بأحداث مؤثرة في مصر والمجتمع العربي مثل بروز الدولة السوفيتية، وظهور أشكال أخرى من الإمبريالية بعد انتقال قيادة الرأسمالية للولايات المتحدة، ونكبة فلسطين، وبروز التحول الناصري في السلطة، والمنحى الإجتماعي، وهزيمة عام ١٩٦٧، وظهور الانفتاح الاقتصادي، وحرب عام ١٩٧٣. ويغلب الترقي الوظيفي والتعليمي عند بعضهم من أمثال "بهاء طاهر، وعبد الحكيم قاسم، ويحيى الطاهر عبدالله، ومحمد مستجاب منهم من ظل موظفا صغيرا مثل إبراهيم أصلان. انظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩، ص٢٢٤ – ٢٢٥.

(3) المصدر السابق:ص١٥٤

الفصل الثاني

تمثيلات المرأة

تحضر النماذج الأنثوية بكثرة وتنوع داخل أعمال "بهاء طاهر" الروائية، وما دامت الذات الأنثوية تمتاز بطبائع وسيكيولوجية خاصة تنبع من دورها الاجتماعي الذي تحصرها فيه مفاهيم الأديان، وتقاليد الموروث ضمن نظرة لا تخرجها من إطارها الجسدي إلى أفقها الإنساني وتتفاوت تلك النظرة وفق مساحة الحرية المتناغمة مع ظروف المجتمع وطبائعه وبالتالي، فإن تناول تمثيلاتها لا ينفلت من الاتكاء على مساحة الحرية، ودرجة هيمنة السلطة عليها، مما يتطلب تقنيات سردية بارعة تصهرها في نماذجها مع بقية الشخوص والعناصر الروائية.

يتناول "بهاء طاهر" تشكيله لشخصياته النسائية وفق نموذجين متناقضين؛ فمرة يقدّم نموذج المرأة الرافضة المتمردة، ومرة نموذج المرأة الخاضعة المقموعة. ولقد جاءت الروايات غنية بالشخصيات النسائية ابتداء بالمرأة الخاضعة وتمثّلها شخصية "صفية" في "خالتي صفية والدير" مروراً بشخصية "بريجيت" التي تمثل نموذجاً لامرأة مسحوقة رغم تكوينها الثقافي المختلف وانتهاءً بشخصية المرأة المتمردة الرافضة متمثّلة "بمليكة" في رواية "واحة الغروب".

أولاً: الانسحاب إلى الداخل

المرأة الخاضعة

تتشكل "خالتي صفية" الحاملة لعنوان الرواية الذي يجعل منها محورا أساسيا للمادة الحكائية نموذجا للمرأة الخاضعة لمنظومة القيم الاجتماعية التي تحكم المرأة الريفية ضمن نظرة أخلاقية نابعة من الوعي الجمعي.مما يجعل منها نموذجا مستلبا في إرادته وكينونته، ومحاصرا بإطار الجسد الذي لا تستطيع هذه المجتمعات النظر للمرأة إلا من خلال تحجيمها داخل حدوده. ويشكّل "بهاء طاهر" شخصية "صفية" معتمدا على راو مشارك يرصد ملامح الشخوص، ويتابع سير الأحداث من جهة، وعلى صيرورة التحوّل من جهة أخرى.

ويتبدى الراوي في "خالتي صفية" طفلاً صغيراً تتحرّك عيناه وتراقبان وترصدان، وتنقلان كل ما يجري، ويستند على صوت المتكلم فتظهر كلّ الشخوص والأحداث بناء على وجهة نظره فيما يعرف "بالتبئير". ويلجأ إلى محاورة المتلقي مستعملا نمط الخطاب، وإلى محاورة نفسه محاولة لفهم ما يدور.

ويستأثر القسم الثاني من الرواية المعنون "بخالتي صفية" بحوالي ثلث الرواية إذ يقدّم الراوي من خلاله صورة "صفية" المظهريّة، وطباعها النفسية ضمن مرحلتين: أولى في بيت الراوي، وثانية حين يعتريها التحوّل والانقلاب شكليا ونفسيا. ويبدأ بتحديد صلة القرابة بينهما محاولا إقناعنا بحياديته وموضوعيته؛ فهو لا ينظر لها بعيني الرجل وإنما ضمن مشاعر مختلطة تتسم بالارتباط بحنوها والإحساس بحضور أنوثتها وفق رؤية منسجمة مع قوانين المجتمعات المحافظة. ويظهر هذا التناقض إذ يقول: "وعيت عليها مثل واحدة من أخواتي."[١] إلى أن يقول في موقع آخر: "كنّ يتعلّقن برقبتها ويقبلنها طول النهار، وكنت أنا محروما من ذلك لأن أمي وأبي اعتبراني رجلا من السادسة تقريبا يجب أن أتجنب اللعب مع البنات ومع خالتي صفية بالذات."[٢] فالمجتمعات التقليدية تتوجس من اقتراب الجنسين المختلفين، فتحجمهما داخل دائرة الأخوة فيمضيان على هذا النهج رغم ارتباط الراوي الواضح بها.

ويقدّم الراوي "صفية" بصفات متفردّة جماليا ممّا يمنحها تفوّقا على كل قريناتها، فيحضر استشراف مستقبلي بما سيجرّه هذا الجمال الأنثوي النابض من أحداث، وما سيعتريه من تحوّلات، "كانت صفية تلفت الأنظار بجمالها. كانت دقيقة الملامح. صغيرة الفم.... أمّا عيناها فكان جمالهما فريدا: كانتا ملونتين، ولكني لا أستطيع أن أصف لونهما أقرب وصف

---

(١) بهاء طاهر: خالتي صفية والدير، ص٤٥

(٢) المصدر السابق: ص٤٦

لهما أنهما عسليتان وتميلان إلى الخضرة وتمتزج فيهما ألوان كثيرة."[1] فلون العينين لا مثيل له ولا يستقر على وجه مما يزيد من تفرّدها، فهي تسحر كلّ الرجال والنساء ويبترون أحاديثهم إذ تمرّ. وتستشعر الأم ذلك فتحصّنها بالرقى والقرآن، ولكن هذا الجمال يشكّل أزمة "لصفية"، فالخطاب يتوافدون منذ أن كانت في العاشرة، بل ويصير نقمة تحرمها من التعليم خوفا عليها من التعرّض للحسد انسجاما مع رؤية هذه المجتمعات الريفية ومعتقداتها.

وإذ يقدّم "بهاء طاهر" "صفية" بهذا التفوق الأنثوي فإنّه يقدّم بموازاة ذلك صورة متفرّدة "لحربي" ليقف بمحاذاة "صفية" التي تتعلّق بحبه باعتباره نموذجا للرجولة ومحط إعجاب الفتيات، "كان حربي طويل القامة بشرته خمرية.....وقد كان صوته أجمل ما فيه..."[2] وتتشكّل "صفية" ضمن مجتمع تقليدي يحرّم الحب على النساء، ويرى فيه فضيحة وعارا، فتنشأ "صفية" نموذجا للمرأة المستلبة التي لا تستطيع أن تعبّر عن عواطفها ورغباتها، بل وتخجل من مجرد الإحساس بها، فإذ يطلّع الراوي على حديثها مع أخواتها حول "حربي"، ويهدّد بإخبار والديه ترتعب "صفية" وتقول "وترضيك فضيحتي يا ابن أختي؟"[3] وتدندن "صفية" مثّلما ينقل لنا الراوي الحكاية بأغنية"حاربي قلبي" بلحن التعديد الحزين رغم أنّ الأغنية في طبيعتها فرحة، "وهي تميل بجسمها بشكل رتيب إلى اليمين وإلى اليسار....التفت إلى بريق غريب في عينيها.... وقالت: امش فتجمدت."[4]

وحين تختزن "صفية" صورة "حربي" صامتة، ولا تستطيع التعبير عن ذلك يبدأ الإرهاص للتحوّل السلبي عند حضور "حربي" مع "البيك" لخطبة"صفية" للسيد الإقطاعي.

---

(1) المصدر السابق: ص٤٦

(2) المصدر السابق: ص٤٧

(3) المصدر السابق: ص٤٨

(4) المصدر السابق: ص٥٠

وتكون مفاجأة الراوي لنا إذ تقبل "صفية" به زوجا بعد أن تأكدت بأنّ "حربي" أراد ذلك لتكتشف أنها كانت تنتقم من نفسها ومن "حربي" تعبيراً عن فجيعتها ووجعها، بل ومن نموذج الخضوع الذي لا تستطيع الإفلات منه.[1]

وتخضع "صفية" المتفرّدة الحضور لتقاليد المجتمع الذي يطلّ من كلام أم الراوي المفتخرة بخضوع صفية – وعلى لسان الراوي – " صفية شرّفت أمي حقا، ففي سراي القنصل المملوء بالخدم كانت صفية تقوم مع الفجر، تعدّ الإفطار لزوجها بيديها وتظل واقفة بين يديه تلبي طلباته...." "كانت تبكي ويصفرّ وجهها إن تأخر عن موعد عودته."[2] ويعتمد الراوي على الشهود الآخرين ليؤكد ما ينقله مثل قوله "قالت ورد الشام" ، "وسمعت أمي"، ليقنعنا باطلاعه على كلّ تحوّل. فتشترك الشخوص الأخرى في إبراز تشكيل "صفية" وجوانب حياتها وتحوّلاتها. ولعل المبالغة في احتفاء "صفية" بـ"البيك" رغم تمثيله لطبقة الإقطاع وشرها الذي يطلّ من تصاعد السرّد وأحداثه يدّل بطريقة ما على دوافع نفسية تتمثّل في تحوّل مشاعرها تجاه "حربي" الذي كسر قلبها ودفعها إلى نوع من الانتقام اللذيذ، وهذا ما كان الراوي يلفت الانتباه إليه، وإن لم يساعد عمره الصغير على تحليل الموقف، إذ يقول: "وما زلت أنا حتى الآن يحيّرني هذا السؤال لماذا أحبت "صفية" بعد حبها الأول الجميل ذلك الرجل الذي يبلغ أكثر من ثلاثة أضعاف عمرها؟"[3] ولعل الراوي في تساؤله يقدّم استشرافا لما سيحصل من تكشّف حقيقة الأمر في النهاية، وبالتحديد عند موت "صفية".

---

(1) انظر: المصدر السابق: ص٥٥

(2) المصدر السابق: ص٥٨، ص٥٩

(3) المصدر السابق: ص٥٨

ويثمر هذا الالتصاق من المرأة بعالمها الجديد عن طفل صغير يغير مجرى حياة زوجها.[1] ولكنها تبدأ بالدخول منذ هذا التوقيت إلى دائرة التحوّل الذي تبني الرواية الشخصية عليه، فتبدأ طباعها بالتغيّر وتأخذ بعض سمات الإقطاع فتنصهر وتتشكّل مثلما يريدها "البيك" إذعانا وخضوعا له مبرراته النفسية، وإن ساهم الواقع الاجتماعي في تبريرها. فتتهّم "حربي" بالتهديد بقتل ابنها "حسان"، وتملأ قلب زوجها حقدا عليه لتعلن انتقامها ممن أحبت. وكأن الإهمال والتهميش يقود المرأة إلى استبدال الحب بالكراهية وصولا إلى تعذيب "البيك" "لحربي" رغم رجائه وانكساره أمام حضرة الإقطاعي الممثّل للسلطة ليتحوّل مسار الأحداث حين يغضب "حربي" المصلوب إلى جذع النخلة فيقتل "البيك". إذ أنّ القهر والإحساس بالظلم يخلق غضبا قادرا على ابتلاع السلطة إن طغت. وتأتي هذه الحادثة لتحدث الانقلاب في شخصية المرأة الخاضعة المستلبة بعد أن مثّلت الرضى والانصهار مع المجتمع.

ويعتري التحوّل الطباع والشكّل معا، ويتخذ صورة أسطورية معاكسة لحضورها الأول مثلما ينقل الراوي بصوت الأنا، وهو المشغول "بصفية" ضمن ربط ذكي "لبهاء طاهر" يجعل فيه من انسحاق الشخوص ونهاياتها تسير بمحاذاة فترة زمنية تمثّلت بهزيمة عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين، ليلقي العام ظلاله على الخاص، مع إشارة من خلال الأحداث لما يعرف بالفتن الطائفية بين المسلمين والأقباط في مصر فتتسع المدلولات الروائية. و"بهاء طاهر" شأنه شأن الروائي الناجح "لا يدين شخصياته ممّا يلفت كراهيته لها أو نفوره الشخصي منها .... ويترك لسلوك هذه الشخصيات من خلال الأحداث أن تدينها أو تبرئها أو تبقيها معلقة في علامات الاستفهام."[2] ويرصد الراوي بعد مصرع "البيك" هذا التحوّل بدقة فيقول: "وأدهشني التغير

---

(١) انظر: المصدر السابق: ص٥٩

(٢) بهاء طاهر: في مديح الرواية، عمان، دار أزمنة ٢٠٠٠، ص٦٩

الذي حل بخالتي صفية بعد مصرع "البيك."[1] بداية بالتغيّر الشكلي ومروراً بطباعها، "لكـن خطوطا كالتجاعيد بدأت تظهر في وجهها وفي رقبتها، ولم تعد تكتفي بالجلباب والطرحة..... بل كانت تربط أيضا منديلا عريضا أسود حول رقبتها وكان جسدها.... قـد أصـبح أكثـر نحولا.... وبدأت بشرتها الناعمة تبدو خشنة وتزداد سمرة."[2]

ويعزّز الراوي ما يراه بما ينقله الشهود ليكشف تفاصيل لا يستطيع هو معرفتها، بينما يتمكن الشهود من ذلك يقول: "وهل يجوز أن أنقل ما سمعت أمي تقوله لأخواتي من أنها منـذ نزلت البلد لم تعد تكثر من الاستحمام.... خيل إلي أنها بدأت بالتدريج تشبه "البيك" وأن لهجـة كلامها بدأت تشبه لهجته، وكانت هي تتحدث عن البيك باستخدام الزمن الحاضـر كأنـه لـم يقتل."[3] فالمعاناة تسبّب تشوّه الجسد ، وما في الخارج يشكّل ما في الداخل، فتتحوّل طباعهـا لتشابه طباع "البيك"، وكأن التشابه في الطباع قد خلق تشابه التشوّه في الجسد.

ويتفاقم التحوّل في صورة "صفية" إذ تظهر بسمات أسطورية يـصدّقها أهـل القريـة انسجاماً مع مفاهيم الريف وطبيعته الاجتماعية وانسجاما مع رؤى الذاكرة الشعبية، إذ تـسير هذه الصفات بموازاة صفاتها المتفرّدة الأولى؛ فهي تعرف الحامل قبـل أن تحمـل، وتحـذر المزارع من الثعبان قبل حضوره فيقتله[4]. ويدرك الراوي أن هذه فراسـة، ولكـن المفـاهيم الريفية تزيد من الرهبة المحيطة بشخصية "صفية" مما يدفعها للدخول في طور التحوّل الفاعل؛

---

(1) بهاء طاهر: خالتي صفية والدير، ص٧٧

(2) المصدر السابق: ص٧٨

(3) المصدر السابق: ص٧٨

(4) انظر: المصدر السابق: ص٨٠

فترفض سلطة العم وغيره من الناس ،"أصبح الاعتقاد الشائع بالبلد أنّ صفية مكشوف عنها الحجاب."(١)

وتدخل "صفية" الفتاة الجميلة المؤدبة الهادئة طور التحوّل فتذهب للمآتم لتبكي "البيك" ظاهرا، وتصرخ بحزنها باطنا، وتدخن الجوزة مثل الرجال.(٢) وتبدأ "صفية" بالخروج على سلطة الأسرة والسلطة الدينية متمثّلة بوالد الراوي، فترضع الحقد لحسان وتعلمه أن يبصق على الحمار وتنعته "بحربي"، وتبدأ برفع صوتها، وتعلن عن موقفها وإصرارها عليه بغضب إلى أن تصل إلى حالة من الهذيان والجنون، "كانت تدور حول نفسها في فناء دارها الواسع.... تلطم خديها وتجذب شعرها....وهي ترقص رقصتها الجنونية."(٣) فالحزن يحفر عميقا بهذه المرأة ويوصلها إلى درجة الهذيان والصراخ. وقد شكّل موت "البيك" القشة التي نكأت الجراح، فحفّزت الذات الأنثوية المنهكة على الانتقام لنفسها من عذاباتها الكامنة. وتمرّ الذات بفترات سلام وهدنه لتطلّ من عينيها صورة "صفية" الأولى في فترات الأعياد وحين تلتقي بالراوي.(٤)

ويصل الحقد "بصفية" إلى أشد درجات التشوه فيبدو تمرّدها الكبير حين تضرب بعرض الحائط القيم الدينية التي لا تجيز الاعتداء على الأماكن الدينية للأديان الأخرى، فتحرّض أحد المطاريد ليقتل "حربي" المحتمي بالدير فتقف الدلالة المضمونية للعنوان في مواجهتنا؛ "فصفية" المرأة المتحوّلة المسحوقة رغم تبدلاتها إذ تقف في مواجهة الدير ومفاهيمه الدينية، ممّا يوسّع دلالة الرواية وإيحاءاتها. بل وتنطق "صفية" بمفاهيم المجتمع تجاه المرأة،

---

(١) المصدر السابق: ص٨١

(٢) انظر: المصدر السابق: ص٨٤

(٣) المصدر السابق: ص٨٧

(٤) انظر: المصدر السابق: ص٨١، ص٩١، ص٩٢

وتتخذ منها وسيلة لإخراج "حربي" : "ها هو مثل النسوان، ها هو يختبئ من امـــرأة وطفـــل ويحتمي بالنصارى."[1]

وإذ يتناول الموت "حربي" تستشعر "صفية" ضياع هدفها بالحياة، وتـصاب بـالمرض الذي يمكنها من هذيان أخير تكشف به كوامن نفسها، فتوافق على ارتباط طالما تمنته، "لم يغب جمالها رغم كلّ ذبولها وقالت بصوت خافت، صوت طفولي: نعم يا والدي....إن كان حربـي يطلب يدي فقل للبيك أني موافقة."[2] فتستعيد الذات طبيعتها الأولى التي كانت عليها قبـل أن تمرّ بأطوار التحول والتغيّر.

وتحضر نماذج أخرى لتمثيلات المرأة الخاضعة، وإن لم يقدّمها "بهاء طاهر" إلا عابرة في ثنايا السرد، ولم يوضح جوانب تشكيلها المكتمل ممثّلة بوالدة الزاوي في روايـة "شـرق النخيل". و "فوزية" أخت سالم في رواية "نقطة النور" ووالدة حاتم في "قالت ضـحى" ووالـده "إبراهيم" في "الحب في المنفى" فموقع الأم الذي يوظّفه الكاتب، غالبا، يـأتي لخلـق صـورة نقيضه للأب المستبد."[3]

ويقدم "بهاء طاهر" صورة لامرأة مهزومة أخرى، وإن كانت مـن مكونـات ثقافيـة واجتماعية مختلفة، تعبر عن كيانها وتعيش عواطفها ورغباتها، وتمارس الجنس وتختار رجلها دون أي قيّد "ممثّلة ببريجيت" بطلة "الحب في المنفى" والتي تمثّل صورة الآخر (الغرب) وتقف على النقيض من شخصية "صفية"، وإن كانت واحدة من الشخصيات المستلبة تواجـه الغربـة والنفي في المدينة (ن) فضاء الرواية المكاني.

---

(1) المصدر السابق: ص١٠٠

(2) المصدر السابق: ص١٣٦

(3) لأباء ماكغ: ص٣٨

وإذا كانت "صفية" تطلّ من خلال عين الراوي الراصدة وبصوته، فإن "بريجيت" تتشكّل من خلال نظرة الآخر ممثّلا بالراوي المتقدّم في السن الذي يغرم بها فيجعلها حاضرة منذ بداية الرواية، فيصفها ويصف مكانها وطباعها من جهة، ويقدّمها السرد من جهة أخرى من خلال صوتها لتروي لنا ماضيها، وتحدثنا عن معاناتها وألمها مما يدخلها في دائرة الانسحاق أسوة ببقية الشخوص. ومعروف دور صوت المتكلم في الكشف عن دواخل النفس، وتوضيح ما لا يستطيع الآخرون فهمه أو تفسيره.

وتحضر "بريجيت" منذ أول جملة في الرواية على لسان الراوي : "كانت صغيرة وجميلة، وكنت عجوزا وأبا مطلقا."[1] وتتضح ملامحها الشكلية بعين الراوي الحيادية قبل أن يتعلّق بها؛ "فبريجيت" تعمل في السياحة، وتقوم بدور المترجمة في مؤتمر يتحدّث عن انتهاك الطب للإنسان وتعذيبه برئاسة زوج أمها "مولر"، "كانت حدقاتاها الزرقاوان تتحركان بسرعة، واكتشفت وأنا أنظر إليها عن قرب لأول مرة أن ملامحها كبيرة إلى حد ما.....ولكن كل شيء في وجهها يبدو مع ذلك متناسقا وجميلا....وشعرها الذهبي اللامع الكثيف..."[2] و"بريجيت" تتمتع بابتسامة طبيعية تزيدها جمالا.

إنّ "بريجيت" الحاضرة بجمالها مهزومة من الداخل، تحمل أوجاع ماضيها وطفولتها وتفر بها إلى المنفى بحثا عن متنفس لا يدوم. فوالدها ذهب للمشاركة بحرب إسبانيا، وحين عاد صار نصيرا للفقراء مشغولا بالنقابات مهملا لزوجته وابنته، مما يدفع الوالدة إلى علاقة مع صديقه "مولر" الذي تشهد الطفلة اقترابه من أمها ليتشكّل داخلها انكسارها الأول حين يتزوج أمها فيما بعد. "وبريجيت" من جهة أخرى – كما تتحدث بصوتها – تحمل العداء

---

(1) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص٥

(2) المصدر السابق: ص٤٦

لنموذجه المعاكس لوالدها، تستشعر حبه للأضواء باسم المبادئ، وتكره خطبه حول المعذبين في الأرض دون القيام بحل فاعل تجاههم، وتطلّ مواقفها من "مولر" بالاتكاء على تقنيات الحوار وصوت الأنا حين تحكي حكايتها للراوي، وكذلك من خلال رصد الراوي لاحتدادها وملامحها ونظراتها تجاه "مولر"، وإذ تقول:"عمي مولر كان باستمرار طبيبا ناجحا .واعتاد أن يأتي إلى البيت كثيرا في وجود أبي وغيابه .. يمسك معصمها ويمسك يدها ويتحسس صدرها ويأخذها إلى الداخل."[1] إضافة إلى واقع سياسي مقلق، وظروف اجتماعية تصنع منها امرأة منهكة رغم قوتها فتبدو دائما متوثبة للبكاء أشبه ما تكون بطفلة، مثلما تبدو بصوت الراوي : "بدا لي وهي تتشبث بالمقعد وتشدّ جسمها إلى أعلى أنها تبذل مجهوداً صعباً لكي تسيطر على نفسها، وقلت لنفسي وأنا أنظر إليها لماذا تقاومين البكاء يا بريجيت؟ ....لعلك مثلي فقدت القدرة على البكاء." [2] ويمثّل فقدان القدرة على البكاء حالة أصعب من البكاء نفسه ليدلّل على حجم الوجع مما يدفعها للاقتراب من دائرة البطل المهزوم الذي يستشعر اقترابه منها ويرصد الشبه بينهما.

تطلّ "بريجيت" من حركة السرد امرأة من ثقافة مختلفة، ويطلّ الاختلاف حتى من مظهرها، "كانت ترتدي بنطلونا من الجينز وبلوزة بيضاء خفيفة وقد تركت شعرها يسترسل في إهمال."[3] وتحدّق "بإبراهيم" الذي يجذبها جسديا، ولا تتردّد بإخباره أنه جميل ويجذبها. وهذا ما لم يكن ممكنا لدى شخصية "صفية". وإذ تقوم بتحريض "إبراهيم" وإغوائه ربما بحثاً عن أب بديل، أو ضمن إنهاك للحظة شبقية عابرة لممارسة الجنس فإنها تتحول إلى امرأة غاضبة حين لا يكمل ما تريده لإشباع شبقها. وتطلّ هذه الصورة من خلال صوت "إبراهيم"

---

(١) انظر: المصدر السابق، ص ٦١؛ انظر:المزيد ص ٥٠، ٥١، ٥٥، ٦٢، ٩٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٥١.

(٣) المصدر السابق: ص ٩٤.

الذي يسترجع اللحظة ويقصّها للراوي: "كانت وهي تلهث مغمضة العينين وتحاول التخلص من ثيابها.. وتقول بهمس متوتر: نعم قبلني هكذا هكذا."[1] فتكوينها الثقافي مختلف، ومعاناتها مختلفة عن معاناة النموذج التقليدي للمرأة؛ فهي مسحوقة كغيرها من رجال "الحب في المنفى" على المستوى الإنساني، بما يواجهه المثقفون من تداعي القيم، واستبداد رأس المال، وصخب الحرب والدمار والغربة وانكسارات قصص الحب.

وتدخل "بريجيت" بعلاقة حب مع الراوي تتداخل فيها العواطف المشبوبة، والعلاقة الجسدية الحارقة المتطرفة إلى أبعد حدودها ضمن شبق ونهم لا ينضب. فلا تكف عن مراودتهما، وكأنهما يعتصران آخر قطرة من قطرات الحياة. رغم أن هذه العلاقة كما يصورها الراوي – أشبه ما تكون بعلاقة الخريف بالربيع؛ فهي في السابعة والعشرين، وهو في الخمسين من عمره إلا أن تعبهما المشترك، ودواخلهما المتشابهة قد وحدّت بينهما ضمن انكماش بأجواء مكانية تختار من الطبيعة الأجمل، وتكتفي بجدران منزل "بريجيت" فيصير الحب مهربا مما يوجع في الخارج وفراراً من الماضي وذكرياته لدى الطرفين.

وتطلّ طبائع "بريجيت" النفسية والجسدية من خلال المكان، وصوت الآخر، فهي طفلة في دواخلها وسرعان ما تنسحب إلى الداخل، "جلست على الأرض ... ثم أسندت ظهرها إلى الكنبة، وبدأت "بريجيت" تتكلّم بصوت خافت... كأنما لا يعنيها أن أسمعها... وإنما المهم أن نتكلم."[2] فالانكماش أمام الكنبة والانفصال عن الكون، والتطهّر من الوجع بفعل الكلام كان هدف بريجيت الفارة إلى أحضان الراوي. ويعبّر اتخاذها وضع التكوّر الجنيني عند ممارسة الجنس ، وهذيانها بكلام متقطع عن حنين للطفولة الناقصة؛ مما يزيد من جمالية اللوحة التي

---

(١) المصدر السابق: ص ١٠٤.

(٢) المصدر السابق: ص٦١.

يقدّم بها الروائي "بريجيت" النابضة بالحياة وسط أجواء الموت : "كانت لك طقوسك تحبين أن ترقدي متكورة على جنبك وركبتاك عند صدرك. وأنت مغمضة العينين إبهامك في فمك... أميل عليك... وتصدرين غمغمات وكلمات لا معنى لها كمناغاة طفل رضيع.[1]" ويتبدى الراوي فاهما لمدلولات طباعها، إذ يقول : "لم أكن بحاجة إلى مجهود لكي أفهم أنك تحبين كل ما يردك إلى الطفولة."[2]

إنّ "بريجيت" امرأة متكاملة تجمع بين الطفلة، وبين الأنثى الناضجة عند احتدام الحب فتزداد تفرّداً، وكأن الوجع ينقي النماذج الإنسانية، فتطغى إنسانيتها حتى وسط أكثر اللحظات جسدية، فيبدو كأن الكون متأهب للإمطار خصوبة ونقاء رغم تشوّه الواقع.

ويتفهّم الراوي المنسحب إلى دواخل ذاته طباعها، ويتعامل بود مع رغبتها المتكرّرة للانكماش، والانسحاب نحو الداخل بعد ممارسة الحب، "حين تجلسين تحت الكنبة، وتضمين ركبتيك إلى صدرك بيديك وأنت تحدقين شاردة في الفراغ... حين لا يجدي أيّ حديث ولا أيّ توسّل... تتشبثين بنفسك كأنك تريدين أن تدفعي جسمك كلّه داخل جلدك."[3] فالذات الأنثوية منهكة تحتاج إلى التقوقع داخل نفسها لتبدو بعيدة عن إيقاع الزمن والمكان والآخر. ومن زاوية أخرى تتشكّل صورة امرأة مثقفة محبة للشعر، تقرأ الشعر الغربي، وتطلب من الراوي أن يقرأ للمتنبي رغم أنها لا تفهم إلا إيقاع الكلام.[4] وتظهر "بريجيت" خبيرة

---

(1) المصدر السابق: ص ١٤٩.

(2) المصدر السابق: ص١٤٩.

(3) المصدر السابق: ص١٦٦.

(4) المصدر السابق: ص ١٦٤ و ١٦٧.

بأسماء الأزهار والشجر، فتستمتع بمحادثة الأشجار، وتتخذها صديقة كونها ذكرى طفولية علّمها والدها الارتباط بها في إحدى الأيام الشتائية."[1]

ويمنح الروائي "بريجيت" سحر استخدام اللغة الشعرية فتمارس إغواءها، وتبرع في نقل تفاصيل المكان وأحداثه لتصل العلاقة الجسدية بينها وبين الراوي إلى أوج الامتلاء، "أرأيت ها هي السماء تمارس الحب مع النهر وسيلدان أمواجا جديدة."[2] ولكن كلام "بريجيت" سرعان ما يتوقف في كل المواقف فتطغى عليها حالة من الشرود، ولا يطلّ منها سوى شبح ابتسامة، فتتحوّل الطبيعة إلى متعاطفة معها وتمتزج بألوانها النفسية، "ارتسم على وجهها الشارد شبح ابتسامة، بينما يزداد المطر غزارة وتتدافع الغيوم السوداء في السماء."[3] فيحدث هذا الانسجام والتواطؤ ما بين الخارج والداخل.

وتعاني "بريجيت" حلما مجهضاً محطّماً تحاول أن تتطهّر منه في حديثها إلى الراوي إلا أنها لا تبرأ منه ؛ فقد أحبت "ألبرت" الإفريقي في مجتمع ينتهك إنسانية الفرد ليتصاعد مجد الطغاة، مثل: "ماسياس" الذي كان "ألبرت" الإفريقي يحارب وجوده. وضمن ظروف تسحق الإنسان بفعل التمييز العنصري واللوني، فتواجه "بريجيت" رفض المجتمع لها، وتتعرض إلى اعتداء يتسبب باجهاضها، ويشكّل انكسارها الثاني."[4] إذ تصاب علاقتها "بألبرت" بانتكاسات فيدخلان في طور التحوّل فتتضخم الإدانة لهذا الواقع المشوّه، "فألبرت" يصبح جاسوساً "لماسياس" ويغرق في الشرب ويبتعد عن قضيته لأنّ المجتمع الأوروبي الذي جاء باحثا به عن الحرية فيه كان غاصّا بالتمييز أيضا، وحين يستشعر الصدمة والخيبة لا يجد بدّا من العودة

---

(١) المصدر السابق: ص ١٨١.

(٢) المصدر السابق: ص ١٨٠.

(٣) المصدر السابق: ص ١٨٠.

(٤) المصدر السابق: ص ١٠٩ – ١٢٠.

لعالمه الذي فرّ منه مما يعني الانكفاء تحت وطأة قوانين الطاغية والرضوخ له. وتعاني "بريجيت" تعاني إحساسا آخر بالخيبة، وتتألم لفقدان طفلها وكأن العلاقة بين الشرق والغرب تظل عقيمة لاتثمرخاصة ضمن واقع مشوه. فيظل الحزن عالقا بها رغم استرجاع مؤقت لقوة والدها إذ يودع المعتدين عليها في السجن. وتزداد هذه الحكاية حضورا وقدرة على كشف دواخل الذات حين تطلّ بصوت "بريجيت" نفسها.

وتتخذ معاناة "بريجيت" شكل أزمة نفسية أشبه ما تكون بحالة هذيان، وانفصال عن الواقع : "أثق أنها لا تراني ولا تسمعني، وأنها تستمر على ذلك الوضع ساعة كاملة"[1]، وتفرّ المرأة المسحوقة كغيرها من رجال ونساء الحب في المنفى إلى عوالم الموسيقى والإبداع، والى الحب وجنونه، لتصنع من توقّد الرجولة والأنوثة ملجأها ومهربها فرغم نهمها الجسدي فهي امرأة مثلما قدّمها لنا الحوار الخارجي ذات مبادئ وكبرياء، وترفض الظلم وتتوق للمساواة ، مثلما يظهر من موقفها تجاه مساومة الأمير الخليجي: " كل هذه الحاشية لخدمة إنسان واحد لماذا. وهؤلاء العرب الفقراء... لماذا لا يسكن في بيت أصغر، ويعطيهم الفرق."[2]

إنّ "بريجيت" امرأة منهكة الدواخل فلا يصدر منها أي فعل إيجابي حقيقي، فسرعان ما يغلبها حزنها، وتتماهى مع الطبيعة الشتائية المعتمة، "بدا وجهها الذي تحيط به العضلات المهوّشة مطموساً وكأنما هو من وراء غيمة."[3]

ولا تنعم الذات المسحوقة بيد الواقع وبيد الماضي طويلاً بحالة التنفس بقرب الراوي، إذ تفرق بينهما سلطة المال المشوهة، فلا تستطيع إلا التزوّد بآخر ما تستطيعه، "نلج آفاقاً لم نرتدها من

---

(1) المصدر السابق: ص ١٩٧.

(2) المصدر السابق: ص ١٩٦.

(3) المصدر السابق: ص ١٨٣.

قبل في لهفة مجمومة لا تريد أن تضيّع دقيقة."[1] فيأتي الانصهار في الجنس ضمن موجات متعدّدة ومرات متتالية أشبه ما يكون باقتناص ما تبقى من إمكانية الحياة. وإذ تتضخم المعاناة تصرخ الذات الأنثوية بوجعها ضمن حالة من اليأس والإحباط قائلة : "هذا عالم "ماسياس" و"سمو الأمير."[2] فتتسع مدلولات الرواية، ويوجّه "بهاء طاهر" إدانته لسياسة العالم المادية في رواية تضيع فيها الفوارق بين الجنسيات والأشكال والعلاقات لتتوّحد في بوتقة الاشتراك في المعاناة الإنسانية.

وتختار الذات الأنثوية الرحيل منهكة متعبة ضمن حلّ قسري تتخذ به النوم وما يمثّله من دلائل الموت بديلاً عن الواقع المتعذّر، "بالنوم ننهي ضنى القلب والآف الفواجع التي هيّء لها الجسد.... من يتحمل غطرسة المتكبرين والطغاة والأمراء والآم الحب المخذول و والانتظار الطويل واستحالة العدل."[3]

تتبدى الذات الأنثوية ،هنا، خاضعة لقوة أكبر من قوة المجتمع في "خالتي صفية" فالقوانين تسحق الإنسان ككل، وتخصّ الإنسان المثقف النابض الحي بالنصيب الأكبر. فرغم اختلاف التشكيل الحضاري والفكري "لبريجيت" والراوي فإنّهما يختاران الفرار إلى الموت كلّ على طريقته.

ويقدّم السرد "بريجيت" من خلال تقنيات متعدّدة وبلغة وجدانية عالية تجعل من القارئ يتخيّلها بزيها الأزرق وعينيها اللامعتين، فيراقب شرودها ويتابع نظراتها، ويسمع لهاثها عند الحب، ويتسمّر أمام مشهد إنساني عميق محتقن لحظة تقوقعها وانكماشها انسحابا إلى الداخل.

---

(1) المصدر السابق: ص ١٠٦.

(2) انظر: المصدر السابق: ٢٤٩

(3) المصدر السابق: ص٢٤٩

الخروج من الأسوار:

المرأة المتمردة

تتشكّل المرأة المتمردة في شخصية "مليكة" في رواية "واحة الغروب" ضمن بيئة صحراوية واجتماعية مغلقة، مما يجعل التمرد محتاجا إلى جرأة هائلة للخروج على قوانين المكان، ومواجهة أسواره ومخاطره ؛ "فسيوة" محاطة بالأسوار المادية والمعنوية، تهمّش المرأة، وتسجنها بثياب السواد وتكتظ بمفاهيم السلطة الذكورية التي تنظر للمرأة كونها مخلوقا أقل، بل وبمرتبة تصل إلى مستوى الدّنس النفسي، أحيانا. وأهل "سيوة"– كما يقدّمهم السرد– يقيمون أسواراً رملية عالية حول بساتينهم ، "يتعلمون الأسوار منذ الصغر. أمّا البنات فيلعبن على حده بعيدا عن الصبيان أسوار أخرى."[1]

وتتحرّك "ملكية" داخل البناء السردي خاضعة لسطوة هذه الأسوار ومتشكّلة بالاعتماد على تقنية تعدّد الأصوات. فلا نسمع صوت "مليكة" أو نفهم ما تقوله إلا عابرين، وبعيون الشخوص الأخرى وألسنتهم ليضفي عليها هذا التجهيل غرابة وأسطورية. فلا نكاد نمسك بصورة لها حتى تنفلت من جديد، لأنّ "مليكة" تشكّل بؤرة تتمحور حولها الشخوص الأخرى، وتتبدى صورتها وفق وجهات نظرهم. فتطلّ "مليكة" بعيني خالها "يحيى" الذي يحبها، وبعيني "كاترين" و"محمود" وتشكّل محورا لمخططات الشيخ "صابر" وأهل "سيوة" فيتشكّل تفردها الشكلي والنفسي هزة لقوانين "سيوة" مما يخلق استشرافا مستقبلنا لنهايتها المأساوية المتناسبة مع خطورة المجتمع البدائي. وأول ما تطلّ "مليكة" فإنّها تطلّ بصوت "يحيى" الذي يرصد مشاكساتها وطفولتها، فيقدّم استشرافا لتمرّد كامن فيها منذ الصغر. فهي تستفز أمها الخاضعة لقوانين "سيوة" حين تقلّد الشيخ "صابر" وتسخر منه، فتحاول الأم ضربها لتقمع تمرّدها الأول

---

[1] بهاء طاهر: واحة الغروب، ص١٦٨

فلا تستجيب، وتحتمي بخالها الذي ترتبط به بقوة، "ربما في الرابعة من عمرها، بالكاد تعلمت الكلام لكنها تقلّد الرجال والنساء فتضحك كل من يسمعها إلا أمها....وتضربها بقدمها ويـديها لتكف عن الكلام."[1] ولا تظهر وجهات نظرها بصوتها إنما بصوت خالها الذي يدرك اختلافها وتفرّدها الذي يتقبله، لأن الجانب التنويري والعاطفي عنده يشكلان نظرته إليها: "أحاول أيضا إسكات مليكة دون فائدة وبالذات حين تقلّد صابر.... لا الضرب يصلح معها ولا الملاينـة.... حظك يا مليكة."[2]

ويؤثر هذا الارتباط الخاص بين "يحيى" و"مليكة" في نشأتها، لتبدو هذه الأنثى امتـدادا له. ويتكئ "يحيى" على تقنية الاسترجاع بعد نهاية "مليكة" المأساوية ضمن إطـار مونولـوج يحدّثنا به عن طفولتها وطباعها: "لم أستطع لك شيئا يا مليكة.... صغيرة جدا كانت وهي تشكو لي من أن الأولاد والبنات يغشون....ينكر الأطفال أمامي أنهم غـشوا فـي اللعـب لكنهـا تستدرجهم وتكشف أكاذيبهم بسهولة."[3] ويمهّد ذلك إلى أن تتحوّل "مليكة" لتصير أزمة "يحيى" ؛ فالذكاء صفة "مليكة" وهذا ما سيخلق فجوة بينها وبين واقعها. إذ كانت تطالب خالها بإقامـة العدل، ومعاقبة الغشاشين بما ينسجم مع مفهومها الطفولي، فتواجه معاناة الإبعاد منذ أن كانت طفلة فيبعدها الصغار عن عالمهم لاختلاف المفاهيم، ثم يبعدها الكبار حين تكبر ويـسحقونها. ويساهم "يحيى" في تشكيل "مليكة" ثقافيا، وتربطه بها علاقة خاصة فهو يحبها ويعلمها العـلاج بالنباتات وأنواع الزهور.[4] ولكن الطفلة تعاني تشكّكا موجعا حول كينونتها، ومردّه إلى مـا تحسه في دواخلها من اختلاف وذكاء، وبين ما يصفها به الكبار، فتطلـب مـن خالهـا دواء

---

(١) المصدر السابق: ص١٩

(٢) المصدر السابق: ص٨

(٣) انظر: المصدر السابق: ص٨١

(٤) المصدر السابق: ص٨١

للشيطنة : "أمي تقول أنّ شيطانا يركبني ومعها حق لماذا أنا غير البنات؟"[1] فالمجتمع يصوّر "مليكة" ممسوسة بالشيطنة، وهي برهافة حسّها وذكائها تستشعر الفرق بينها وبين الأخريات، بينما يأتي صوت "يحيى" ليرى في تفرّدها النعمة والنقمة، إذ يقول :"النعمة الوحيدة أو ربما هي غلطتها الوحيدة."[2] "فيحيى" يعرف تقاليد المجتمع البدائي، ويعرف ضريبة الاختلاف، ويستشعر بالخطر الكامن خلفه.

ويتشكّل أمامنا مصير "مليكة" المتمرّدة بصوت "يحيى"، إذ يشكل المجتمع الضارب بسوط الأم انكسارها الأول بتزويجها لرجل عاجز جنسيا وعجوز أمام عجز الخال الذي يشكّل ملجأها عن إنقاذها. فمؤامرات "سيوة" كانت أقوى منه، ولكنه يعرف طاقة التمرّد لدى "مليكة" فلا يتوقع استسلامها وانهزامها : "كانت فرحتي الوحيدة في هذا البلد المليء بالكآبة والأحزان، تحاورني وتتعلّم مني زرع النباتات.... لكن كلّ هذا الذكاء دفنته أمها مع معبد وأنتظر أن ترضى "مليكة" بهذا المصير."[3]

ولا يحضر تمثيل "ملكية" المرأة المتمردة مرة واحدة، بل يتكشّف من وسط الرواية إلى نهايتها حسب لقائها بالشخوص، وتصاعد الأحداث حولها، ومن زوايا متعدّدة ؛ فتقدّم وجهات نظر الشخوص حولها، ويحضر دورها في تشكيلهم وتغييرهم. ورغم أننا لا نسمع صوتها فإنّها لا تدخل دائرة الشخصيات الهامشية لشدة تأثيرها بغيرها.

ويمهّد السرد لوقوف "مليكة" المتمردة ابنة "سيوة" أمام "كاترين" الغربية القادمة من تشكيل حضاري وثقافي مختلف إلا أن التمرد كامن وأصيل فيها، فلا تبالي بقوانين "سيوة" ولا تتأثر بها، بعكس "مليكة". فيقدم القصّ "مليكة" توّاقة لصناعة التماثيل التي يرفض أهل "سيوة"

(1) المصدر السابق: ص٨١

(2) المصدر السابق: ص٨٤

(3) المصدر السابق:ص٨٤

وجودها ويرونها خاصة بالكفار. فهذه المعالم الأثريّة تجتذب "مليكة" فتقلّد تماثيلها بمهارة فنانة وتقدّمها لخالها "يحيى" الذي يدفنها بعد ذهابها تقديرا لموهبتها واحتراما لشعورها ليصير هـذا الاهتمام رابطاً لها بطبيعة "كاترين" تمهيدا لعلاقة مشابهة.

ويحضر تمرّد "مليكة" الثاني على زوجها "معبد" العاجز؛ فتشكو حالهـا لأمهـا التـي تحرّضها على الاستكانة والإذعان فتقرّر الانفصال عنه فتصير محوراً للعبة السياسة والسلطة التي يقودها "صابر"، فيجعل من "مليكة" سببا للنزاع بين الشرقيين والغربيين، ويطالب بإعادتها لمعبد، فتطبق السلطة الدينية والسياسية سجنها على "مليكة" وتحطمّ إنسانيتها. وحـين يمـوت "معبد" يفرضون عليها الإقامة الجبرية انسجاما مع تقاليد "سيوة" التي ترى في الأرملة (غولة) يبعث خروجها الدمار والخراب والموت مما يومىء بصورة المرأة في هذه المجتمعات التـي تسجنها داخل خرافاتها، "تظل سجينة أربعة أشهر وعشرة أيام لا تغير ثوب الحداد مهما بلغت قذارته لا تستحم ولا تتزين... فمن يرى الغولة خلال هذه الفترة لا بد أن يصيبه الهـلاك لأن ملاك الموت يتقمصها."(١) وبعد انتهاء المدة تتطهر في أودية الواحة مع تحذير الجميـع مـن روح الموت الملتصقة بها.

وتستشعر "مليكة" اختلاف "كاترين"، وتحاول التحدّث معها مرارا في خرائب "سـيوة" الأثرية، وإن لم تنجح. وربما كانت" مليكة" تستشعر في دواخلها الغربة والوجع بينهـا وبـين سكان "سيوة" فرأت في الغريبة مفرّا أو قادرة على استيعاب اختلافها. فتحضر بتمردها الكبير الأخير إذ ترتدي ثياب رجل ضمن فترة الحداد، وتتسلّل حتى تصل إلى "كـاترين" التـي لـم تستطع التفاهم معها لاختلاف اللغة فتضربها. وإذ تحاول "مليكة" إظهار حسن نيتها تتيقظ شبقية "كاترين"، وتستشعر شهوانية عالية تحيط بالموقف فتستذكر حكاية شاعر شاذ، فتنفلت إلى حالة

---

(١) المصدر السابق: ص١٨٠

جنونية بين رعب ما تحسّه من رغبات وبين إمكانيته. وحين يدخل "محمود" بعد أن مزّقت "مليكة" ثياب زوجته يقرأ الموقف من الخارج، ويلقي "بمليكة" خارجا، وهو الجاهل بتقاليد "سيوة" فتتهيأ لنهايتها المأساوية. [1]ويقدّم "محمود" بصوته ما فهمه من المشهد، ثم تقدّم "كاثرين" فهمها أيضا، وإذ يدركان قوانين الغولة في "سيوة" يتسلّل إلى نفسهما الإحساس بالندم، فتقول: "كاثرين": "أتمنى ألا يفعلوها وأن تنجو "مليكة" لكني أخشى عليها لأنّها ارتكبت محرمات كثيرة."[2] "فمليكة" متمرّدة أرادت أن تحقق ذاتها وأن تعلن عن وجودها، لكن المجتمع لا يغفر ما يراه خطايا؛ فيتناولها "صابر" في نبوءاته ويقنع سكان "سيوة" بحلول الخراب والموت بفعل ذنوب "مليكة"؛ ويكسب موافقة المجتمع المتخلّف وتعاطفه ضد "مليكة"، فيحاول "يحيى" مساعدتها دون جدوى[3].

وتدفع "مليكة" "يحيى" لاستعادة قوته وتمرّده احتذاء بها ودفاعا عنها، لكنه يصل متأخر ليفاجأ بمصيرها المأساوي : "كيف تريدون من "مليكة" أن تفهم عاداتكم التي بلغت من الكبر عتيا فلم أفهمها؟ "مليكة" الجميلة رسول الموت؟.....أنتم المرضى"[4] إنّ "مليكة" الصغيرة توقظ الجميع، وتهزّ المجتمع، وتحفّز خالها المتنوّر على المواجهة، ولكن الفعل جاء متأخرا، فقالوا: إنّ "مليكة" قتلت نفسها. ولكن السرد يطرح سؤاله: فهل تُقدِم ذات قوية مثل "مليكة" على الانتحار أم أنه احتجاج أخير وجهته إلى صدر "سيوة"؟ أم أنهم قتلوها؟ مما يجعل الفاجعة كبيرة لا يحتملها "يحيى". إنّ "بهاء طاهر" يشدّ القارئَ إلى التفاعل مع الشخوص إذ نحزن لموتها

---

(١) انظر: المصدر السابق: ص١٧٥ – ١٧٧

(٢) المصدر السابق: ص١٨١

(٣) انظر: المصدر السابق: ص١٨٨ – ١٩٢

(٤) المصدر السابق: ص٢٠٥

ونتعاطف، "فالكاتب الناجح يستخدم قدرا من البراعة حين يقدم شخصيات حية ومقنعة"[1].

وتظهر نهاية "مليكة" متفرّدة حتى في موتها رغم مأساويته، ويحضر موجعا إذ يطلّ بصوت "يحيى"قائلا إن: "مليكة سجنت نفسها في غرفتها.... وتلعن بالذات معبد الميت لماذا يعتبرونها أرملة ومعبد لم يكن رجلا وهي مازالت بكرا ليست مثلهم ولا توجد في البلد من تشبهها."[2]

وتستشعر "مليكة" تفرّدها حتى في لحظة النهاية إذ تطرح أسئلتها وتعلن رفضها، بل وتوجّه الاتهام لأمها وتتهمها ببيعها، "ثم أدارت السكين نحوها وأغمدته في صدرها وهي تلعن كل الرجال والنساء."[3]

ويحمّل "يحيى" موت "مليكة" لأهل "سيوة": "هل رشقت "مليكة" السكين في صدرها أم أنتم الذين أغمدتموه في قلبها..... ضاعت لكذب الرجال ورعب النساء وغرور ذلك المأمور."[4] ولكن "مليكة" المتمردة تظل حية فاعلة متفوقة لنقائها وشجاعتها على كل الشخوص، فتصير حلما يلاحق "كاترين" ندما وإيقاظا للدواخل الإنسانية بما فيها من رغبات مرعبة وشرّ. وتصير كابوسا يلاحق "محمود": "جاءتني ملثمة الوجه لا يبين منها غير عينين واسعتين.... وصرخت في رعب حين رأيت وجه غولة "بشعة"..... لكن قبل أن تدفنني تماما... فرأيتها بوجهها الجميل."[5]

وتشكّل "مليكة" عبئا جديدا يحمله "محمود" المنهك بهزائمه وماضيه فيفجّر المعبد في النهاية، ويقدمه هدية واعتذارا إليها عن عجزه و توتره وضعفه أمام حضورها وتفرّدها رغم صعوبة تقاليد مكانها. ويحمّل "يحيى" مسؤولية موتها إلى الأجداد، وإلى كل الموروث المعتم

---

(١) بهاء طاهر: في مديح الرواية، ص٦٩

(٢) بهاء طاهر: واحة الغروب، ص٢٠٩

(٣) المصدر السابق: ص٢٠٩

(٤) المصدر السابق: ص٢٠٩

(٥) المصدر السابق: ص٢٣٠

صارخا: "كلكم شاركتم...حتى الأجداد الذين اخترعوا حكاية الغولة..."[1] فتأتي نهاية "مليكة" لتكون إدانة للواقع بجميع أطرافه وسلطاته ومكوناته الثقافية والموروثة لتشكّل "مليكة" بالاتكاء على تقنية تعدّد الأصوات مساحة الضوء في الرواية، فيخلق انطفاؤها مساحة عتمة أكبر في دواخل الشخوص.

لقد طوّع "بهاء طاهر"تقنيات السّرد لتسريد شخوصه والكشف عن دواخلها ودوافعها النفسية وتحركها ضمن تأثيري الزمان والمكان المتداخلين، وظروفهما التي لا تنفلت من دائرة الإدانة للواقع الذي كان هاجس أدباء الستينيات من جهة. ومن جهة أخرى لا ينفلت من القول بأن الامتثال لظرف ما وبالذات لظروف قهر تحرّم الحريات يعني دوما اندحارا نفسيا أو أخلاقيا مريعا للشخوص. مثلما نجد في نهايات شخوص "بهاء طاهر"، غالبا.

(1) المصدر السابق: ص٢٧٣

الفصل الثالث

تسريد الفضاء في روايات "بهاء طاهر"

يعدّ المكان من أهم العناصر الشكلية الفاعلة في الرواية "لما يتوافر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث، وكذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤيات"[1]. وهو بمثابة العالم؛ فهو حيّز تتحرّك فوقه الأحداث والشخصيات يؤطرها بإطاره، ويمنع انسكابها وتشتّتها في الفراغ أو العدم. ويعدّ معياراً "لقياس الوعي والعلائق والتراتبات الاجتماعية والثقافية"[2]. فيقول "ميشال بوتور": "إنّ قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي الذي يتواجد فيه القارئ"[3].

ولابدّ قبل البدء بذلك من التفريق بين الفضاء والمكان، "فالفضاء ليس معادلاً للمكان. وإذا كنا هنا بصدد الحديث عن الفضاء الروائي، فإنّنا نقول بأنّ الأمر يتعلق بفضاء مطلق، ذلك الفضاء الذي قال عنه "هنري لوفيفر": بأنّه " لا يوجد أي مكان لا مكان له، ذلك لأنه يجمع كلّ الأمكنة، ولا يملك إلاّ وجوداً رمزياً."[4] ويذهب "محمد بنيس" إلى أنّ: "المكان منفصل عن الفضاء، وأنّه سبب في وضع الفضاء أي أنّ الفضاء بحاجة دوما للمكان."[5]

ويتضح أنّ الفضاء يتضمن المكان، ويتجاوز حدوده ليصبح لصيقاً بكل شيء، فنقول: فضاء أدبي وإيديولوجي، وفضاء العلم وغيره، "فيدرس الفضاء لا بوصفه أمكنة تدور فيها الأحداث والوقائع الحكائية، أو تتمركز حولها الفاعلية الشعرية، بل الفضاء كوعي عميق

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠، ص ٢٠.
(2) حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠، ص ٥.
(3) سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤، ص ٧٤.
(4) حسن نجمي: ص ٢٤.
(5) المصدر السابق: ص ١٢.

بالكتابة جمالياً وتكوينياً، الفضاء كشكل ومعنى، الفضاء كذاكرة وهوية ووجود، الفضاء تسؤال إشكالي ملتصق بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي، وبنسيجنا السيكولوجيّ والمعرفيّ والإيديولوجيّ."[1]

وقد شغل مفهوم المكان علماء الفلسفة قديماً وحديثاً؛ "إذ عدّه أفلاطون محل التغيير والحركة في المحسوس، وكذلك أرسطو الذي رأى فيه المكان الحاوي الأول، ورأي أنه ليس جزءاً من شيء، وهو مساوٍ للشيء المحوي[2].

وآمن أفلاطون "بوجود المكان بوصفه حقيقة واقعة، وبالفضاء الذي يحيط به كذلك، إلاّ أنه لم يفصل بشكل واضح بين المكان والفضاء... ولكن بالقراءة المتأنية في سياقاته الجدلية، يتبيّن أن خلق هذا الكلام، ما يُشعر تحسّسه بأنّ الفضاء شيء والمكان شيء آخر، أمّا أرسطو فإنّ عدم تصريحه بلفظة الفضاء اصطلاحا ليس عمداً أو إغفالا. فقد كان يعي المفهوم في ذاكرته، وهذا ما ظهر أثناء جدلياته وأطروحاته المتناثرة ... لا سيما عند الحديث عن المكان والفراغ؛ فهو يتصوّر أن المكان وعاء تستطيع أن تصبّ فيه ما شئت من مختلف السوائل، وكما أنّك تستطيع أن تضع في إناءٍ ما نبيذاً أولا، ثم ماءً بعد ذلك ... وعلى هذا فإنّ مكان الشيء يمكن أن يُعرف على أنّه حدود الجسم أو السطح الداخلي الذي يحيط بالجسم مباشرة"[3].

وعند ابن سينا كان المكان "السطح الباطن من الجرم المادي المماس للسطح الظاهر للجسم المحويّ. وعند المتكلمين هو "الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم، وينفذ فيه أبعاده، ويُراد به الحيّز"[4].

---

(1) المصدر السابق: ص ١٢.

(2) انظر: اسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، عمان: دار الفارس ٢٠٠١، ص٨

(3) عبد الرحيم، مراشدة: الفضاء الروائي، عمان: وزارة الثقافة ٢٠٠٢، ص١١.

(4) انظر: اسماء شاهين: ص ٩-١٠.

وقد شُغل الفلاسفة بفهم الوجود إذ حاولوا إدراك كنهه، وكذلك حاولوا إدراك المطلق والمُجسّد، ونظروا لذلك بما لا يحصى من الكتب والمجادلات، وخاضوا معاناة لا تُحدّ بحثاً عن المعرفة و الحقيقة، ولعل اهتمامهم بالمكان نابع من أهمية هذا الحيز الذي لا تنفلت الأجسام منه ولا تستطيع التواجد دونه، مما يؤكد دوره الفاعل الحياتيّ للإنسان.

ولم يُغفل علماء الاجتماع دور المكان؛ فيذهب "موريس هاليفاكس" إلى أنّ الزمان والمكان إطاران اجتماعيان للذاكرة حيث يكوّنان الإطار الذي تختزن فيه الذكريات الاجتماعية. وهما شرطان لحفظ التراث الثقافي أو الحضاري للمجتمع الإنساني[١]. ومعلوم أنّ المكان حيّ بالإنسان "الذي يقوم برسم جمالياته، لذلك فالمكان دون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد لا حياة ولا روح فيها، وكذلك فإنّ الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه يأخذ من الطبيعة و فصولها وطقوسها ما يساعد مشاعره ومزاجه على رسم المكان."[٢]

وما دام المكان حاضراً كلّ هذا الحضور في الحياة الواقعية المجردة فإنّ الأعمال الأدبية ناقصة دونه. و يقول "باشلار" في ذلك: "إنّ العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفتقد خصوصيته، وبالتالي أصالته."[٣]

ويرى "جوزيف فرانك"، أيضاً، "أنّ الفضاء في الخطاب الروائي يمكنه أن يشكل المادة الجوهرية للكتابة، وأنّ أيّ إلغاء أو إقصاء لمفهوم الفضاء في النظرية الأدبية، إنما هو قمع معين لهوية من هويات الخطاب الأدبي، وضمنه الخطاب الروائي"[٤].

---

(١) انظر: المصدر السابق: ص ١٥.

(٢) المصدر السابق: ص ١٧.

(٣) شاكر النابلسي: جمالية المكان في الرواية العربية ،عمان: دار الفارس ١٩٩٤، ص ١٤.

(٤) حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، بيروت: المركز الثقافي العربي ١٩٩٠، ص ٢٦.

ويبدو المكان كما لو كان خزاناً حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث ينشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر، ولذلك يقدّمه لنا بعض الكتاب كعنصر مشارك في السّرد، ويتعاملون معه كما يتعاملون مع الشخصيات[1]، "وقد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله."[2]

ومنذ نشأة الرواية العربية والمكان عنصر فاعل وحاضر يتساوق مع عناصر السّرد الأخرى في خلق العمل الأدبي وتقديم رؤاه ووجهة نظره إلاّ أنّ الدراسات كانت ولا تزال لزمن قريب تجعل للزمن "مكانة الصدارة في الوعي العربي... إذ يمكن القول إنّ تشغيل الوحدة الفضائية الزمنية لأينشتاين في تجربتنا اليومية العادية يظل صعباً، بله ولعله ليس بالسهولة المتوقعة في تجربة الفكر والإبداع."[3]

وقد ترجم "غالب هلسا" كتاب" باشلار" "جماليات المكان الروائي"، وحذا حذوه "شاكر النابلسي" في كتابه "جماليات المكان في الرواية العربية"ليسلطا الضوء على جمالية المكان كونه عنصرا متشابكا مع الزمن، ومع غيره من عناصر السرّد في نماذج مختلفة من الروايات العربية، بعد أن كان الحضور الأكبر مسلّطاً على أعمال الروائي المصري "نجيب محفوظ" فالمكان يثير إحساساً بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لنحسّه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه. فقد حمّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، ومطامح شخوصهم، فالمكان سواء كان: واقعاً ورمزاً وشرائح وقطاعات، مدناً وقرى كيانا نتلمّسه ونراه، وكيانا مبنيّاً في

---

(1) انظر: حسن نجمي:شعرية الفضاء السردي،بيروت:المركز الثقافي العربي٢٠٠٥، ص ٣١.

(2) حسن بحراوي: ص ٣٣.

(3) حسن نجمي: ص ٣٦.

المخيّلة."(1) فالشخصيات تحتاج مكانا لحركتها، والزمن يحتاج مكاناً يحل فيه، ويسير منه واليه، والأحداث لا تحدث في الفراغ، وسردها يستحيل إذ تمّ عزلها وقطعها عن الأمكنة(2).

ويختلف تجسيد المكان عن تجسيد الزمن "حيث إنّ المكان يمثّل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أمّا الزمن فيتمثّل في هذه الأحداث نفسها و تطوّرها، وإذا كان الزمن يمثّل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإنّ المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث... ويرتبط الزمن بالإدراك النفسي، أمّا المكان فبالإدراك النفسي، أمّا المكان فبالإدراك الحسي."(3)

وبدراسة الفضاء الروائي في روايات "بهاء طاهر" نتكئ على مقولة "حسن بحراوي" من أنّ المكان " يعدّ عنصراً شكلياً فاعلاً لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث، وكذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤى، ويمثّل العنصر الزمني النموذج الثاني في التحليل، لعلاقته الوطيدة بالمكان ولقيمته البنيوية العالية."(4) إذ أنّ علاقات الزمان تتكثّف في المكان. والمكان يُدرك ويُقاس بالزمان."(5)

---

(1) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات ١٩٨٧، ص ٥٣.

(2) انظر: صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع١٩٩٧، ص ١٢.

(3) سيزا قاسم: بناء الرواية،القاهرة:الهيئة المصرية العامة١٩٨٤،ص ٣٢.

(4) حسن بحراوي: ص١١.

(5) انظر: اسماء شاهين: ص ١٢٥-١٢٦.

ويتواجد الفضاء الروائي مثل مكونات السرّد الأخرى، فلا يظهر إلاّ من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز... إنّه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك، فهو يتشكّل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه."[1]

وقد قام المنظرون الألمان بعد "روبيريبتش" بالتمييز بين مكانين متعارضين؛ أمّا الأول فقد عنوا به المكان المحدّد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات، وأمّا الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية [2]. وضمن هذه الحدود يتحرّك الفضاء الروائي بين جزأين: الفضاء المرجعي مثل الساحة والبيت والشارع والمقهى ... والفضاء النفسي مثل الموت والحلم و الإخفاق ويطلّ من تمازج الشخصيات مع الأمكنة والأحداث.

وترسم الرواية الإطار الذي تتحرّك فيه شخصياتها، سواء أكان إطاراً طبيعيا (الغابات، الصحراء) ، أو مصنوعا (متنزها، مدينة، بيتا، منجما) وسواء أكان جامداً أم متحركاً. والروائي حين يرسم الفضاء، يحمل القارئ إلى عوالم خيالية، ويبثّ فيه الإحساس بأنّه يحيا فيها، وينتقل في أنحائها. والفضاء الذي يرسمه هو لغوي وعقلي، وليس ماديا. إنّه تشكيل خيالي للواقع أو لفضاء حقيقي.[3] والفضاء المرجعي لا يظهر في الرواية إلاّ ممتزجاً بأجواء الفضاء النفسي حيث تتفاعل العوالم النفسية مع الحدود المكانية المؤطرة في إطلاق جماح الذات بين حركتين نقيضتين: واحدة نحو الانطلاق والتفاعل ، وأخرى نحو التقوقع والانسحاب للداخل. فالفضاء المرجعي يمثل المدلولات الحسية المادية المشابهة لوجودها في الواقع، وإن خرجت عليه بما يتناسب مع قوة الخيال الروائي، وحرية الإبداع صياغة الواقع مثلما يستشعره الروائي، ومثلما تتحّرك فوقه الشخصيات. وأحياناً، قد نجد "الحدود المكانية التي يرسمها الروائي ضيّقة تعطي

---

(١) حسن بحراوي: ص ٢٧.

(٢) انظر: حسن بحراوي: ص ٢٦.

(٣) انظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص ١٢٩.

الشعور بأن الشخصية تعيش في نوع من السجن، أو تكون مفتوحة تعطي الشعور بالانطلاق والحرية والحركة."[1]

ولدى محاولة إبراز جماليات الفضاء المكاني في روايات "بهاء طاهر" الذي اهتم برسم المكان ضمن حركة يختلط بها البعدان المادي والنفسيّ في تشكيل المكان لجأت الدراسة إلى تقسيم الفضاء إلى: فضاء مفتوح، وفضاء مغلق لتغطية هذه الأمكنة المتنوعة.

أولا: تسريد الفضاء المغلق:

"يسود الفضاء المغلق في الروايات التي تركّز موضوعها داخل الحياة الباطنية للشخصيات"[2] فيميل بعض الروائيين إلى الفضاءات المغلقة" التي يحبسون فيها شخصياتهم بحيث لا تبرح مكانها، وذلك سعياً وراء تعميق حياتها الداخلية[3]

- البيت:

يعدّ البيت بجدرانه وأبوابه ونوافذه المغلقة مساحة مؤطرة الحدود، تتحرّك داخلها الشخصيات الروائية مما يساعد على كشف دواخلها، ويوحي بظروفها الاجتماعية والعائلية، وعقدها ومشاكلها وانفراجاتها وانتكاساتها في آن. فالبيت هو المساحة المكانية الأولى للتشكيل الإنساني، وبناء نفسية الفرد، ودفعه نحو الاخفاقات المستقبلية أو النجاحات. وقد يمثّل السلطة، وقد يمثّل الرحم الثاني بعد رحم الأم.

ويرى "باشلار" أنّ المكان هو المكان الاليف. وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه. أي بيت الطفولة. إنّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكّل فيه خيالنا. فالمكانية في الأدب هي

---

(1) المصدر السابق: ص ١٢٩.

(2) المصدر السابق: ص ١٢٩.

(3) المصدر السابق:ص١٢٩

الصورة الفنية التي تذكرنا، أو تبعث فينا ذكريات الطفولة"[1]. فالجدران والزوايا والرفوق والخزائن والغرف والنوافذ، وغيرها من الأواني والأطباق تختزنها الذاكرة بشكل أو بآخر، ويمتصها اللاوعي وفقاً للحوادث التي تحرّكت فيها حين كنّا أطفالا ولا تفارقنا كباراً، وتظل تطلّ علينا على شكل أحلام أو كوابيس وسلوكات "فكل الصور البسيطة والعظيمة تكشف عن حالة نفسية، والبيت أكثر من منظر طبيعي أنه هو حالة نفسية.[2]"

ونجد في روايات "بهاء طاهر" حضوراً متضخّماً للبيت، ففي رواية " خالتي صفية والدير" يرسم "بهاء طاهر" هذا الفضاء المغلق معتمدا مرة على توضيح موقعه ومشهده الخارجي، ومرة أخرى على إظهار التفاصيل وتوضيح دواخل المكان وعلاقاته الباطنية بالشخوص. فيبدو بيت الراوي مؤشرا على العلاقة الحميمة التي تربطه ببيته، كونه مكانا للألفة والانسجام – مثلما أشار "باشلار"– ومؤذنا بأحداث ستجري فيما بعد ضمن علاقة الراوي بالدير القريب مكانيا من البيت، "كنا باعتبارنا أقرب البيوت إلى الدير جيرانا بمعنى ما .... واعتاد أبي منذ أكثر من ثلاثين سنة أن يصحبني معه في أحد السعف وعيد ٧ يناير لكي نعيّد على الرهبان."[3] فالبيت لا يذكر إلا موقعه. وتستقرأ مدلولاته من خلال حركة الشخوص فيه، ومن خلال علاقته بغيره من الأمكنة. فثمة علاقة بين البيت والدير، وبين والد الراوي والمقدس "بشاي". ولعل استهلال الرواية بالحديث عن موقع البيت بالنسبة للدير يوحي بشيء ما سيحدث. وتأتي علبة الكعك والبلح في الأعياد تدليلا على التآلف المسيحي الإسلامي المتمثّل في سلوك الأب والمقدس "بشاي" في تلك القرية الصعيدية.

---

(١) غاستون باشلار: ص ٧٩.

(٢) المصدر السابق: ص ٨٦.

(٣) بهاء طاهر: خالتي صفية والدير،ص ٢٣.

ويشكّل بيت الراوي انعكاساً للتقاليد الاجتماعية؛ فعند خطبة "صـفية" ينقـل الـراوي المشهد داخل البيت كونه عارفا به كواحد من أفراده ضمن طرح يـوحي بطبيعـة المجتمـع وتقاليده : "كانت تضع الطرحة التي تخفي وجهها حسب الأصول بين أسنانها وتـزم شـفتيها، وتقدّمت ببطء حتى وضعت الشاي على منضدة صغيرة أمام الكرسي الكبير ذي المسندين الذي يجلس عليه البيك والذي حملناه أنا وأبي من الديوان إلى صحن البيت لهذه المناسبة."[1]، فالبيت متواضع إذ يحاولون إعداده بما يتناسب مع حضور "البيك" الذي يمثّل الإقطاع والثراء ضـمن إحساس الأفراد بالدونية تجاهه. إضافة إلى إيحاء بالتقاليد الاجتماعية للمكان، ونظرة المجتمـع إلى المرأة لباسا وسلوكا بحضرة الرجال ضمن مجتمع ذكوري.

وتزداد أجواء المنزل ألفة وامتلاء بحركة التقاليد الاجتماعية عند دخول "صفية" علـى عائلتها بعد مغادرة المأذون وعقد قرانها على "البيك"، "بعد أن انصرف المأذون دخلت علينـا خالتي صفية.... كانت تضع الأحمر والأبيض وتلبس فستاناً أبيض لامعا يصل إلى مـا قبـل كعبها، ولما رأيتها خجلة لا تدري ماذا تفعل بيديها تشبكهما مرة، وتضع يدا على قلبهـا مـرة أخرى ... أخفيت وجهي بيدي وبكيت دون صوت."[2] فالمرأة ترتبط بإطار الخجل والتردّد و العجز عن مواجهة الجميع لحظة اختيار الزوج، إذ سيتضح فيما بعد مواقف أخرى وإحباطات نفسية وانتكاسات تطل من دواخل "صفية" "بالبيك" ضمن إطارالمكان الذي يفرض على المرأة الخضوع لتقاليد المجتمع الأبويّ.

إنّ أجواء البيت تنمّ عن علاقة حميمية بين الراوي و"صفية" متسمة بالألفـة والحـب البريء الخالي من الحسيّة ضمن علاقة شكلّتها تقاليد المنزل الذي يقود سـلطته الأب الممثّـل

---

(1) طاهر، بهاء: خالتي صفية، ص ٥٤.

(2) بهاء طاهر: خالتي صفية، ص ٥٦.

لصورة رجل الدين. "قصفية" ترافق الراوي بكل مراحل طفولته، وتكبره بثمانية أعوام، ويرتبط هو بحنوها وعطفها ويرصد كل انفعالاتها وتحركاتها وأحداث حياتها من خلال علاقة نفسية خاصة تربطه بها، فيظلّ من خلال علاقتهما جانب من حميمية المكان.

ويتشكّل الفضاء المكاني الممثّل بالبيت عند "بهاء طاهر" متكئا على فكرة التحول والخضوع لسنة التغيّر الزمني التي تمسّ الشخصيات وتخضعها للتغيير، ولا تفلت منها الأمكنة، أيضاً، لتنقلنا الرواية من زمنها الأول حيث حركة الإصلاح الزراعي إلى زمن الانفتاح والتغير الاقتصادي الذي طال الحياة الاجتماعية بمصر ممهداً لفترة زمنية سياسية جديدة.

إنّ الأمكنة في الواقع كالحجارة في المقلع لا تشكّل بناء جماليا إلاّ عندما يقطفها المبدع، وينقشها بالحلم والرؤيا، ويكحلها بالأزمنة.[1] فالرواية تبدأ بتحديد موقع البيت الذي يعدّ آخر البيوت باتجاه الدير، وتنتهي الرواية برصد التغيرات التي تصيب القرية والبيت كونه جزءا منها إثر عهد الانفتاح، وتغير واقع الشخصيات، وزوال بعضها بفعل السطوة الزمنية. "أعرف الآن أن هناك كبرياء، في كل منازل قريتنا وأن أحدا لم يعدّ يشكل الكلوب، وأعرف أن الطريق إلى الدير قد أصبح مألوفا."[2] فالتطوّر والتقدّم حركة خارجية تغيّر ملامح القرية وشوراعها، إلاّ أن بيت الراوي يصيبه التلف والتهدّم بفعل وفاة الأب، وتواجد الراوي في المدينة للدراسة والعمل بفعل حركة التغيّر الزمني المحاذية للمكان. ويأتي ذلك من خلال رسالة يوجهها أحد الأقرباء إلى الراوي الذي ظل مشاهداً ومشاركاً في الأحداث، ثم تغيّب عنها بعد التغيّر الزمني الكبير الذي طال كلّ شيء وغيّر الماضي ، "يقول أنّ الحيطان تهدمت،

---

(1) انظر: شاكر النابلسي: جمالية المكان في الرواية العربية، عمان، دار الفارس، ١٩٩٤، ص ٥٩.

والجدران تشققت، ولم يعدّ الترميم يصلح ولا بد أن نبني البيت من جديد."[١] و يشي ذلك بفكرة قائمة على ضرورة الاستعداد للبناء بعد أن طال التراجع كلّ الأشياء الجميلة في عصر الانفتاح.

ويظل البيت الأول عالقاً بنا طيلة العمر، "فعندما نسكن بيتاً جديداً، تتوارد إلينا الذكريات التي عشنا فيها من قبل، فإنّنا ننتقل إلى أرض الطفولة غير المتحركة."[٢] ويتضح ذلك بقول الراوي في نهاية الرواية: "وحين أتلقى هذه الرسائل يرجع إلى ذاكرتي كل شيء مرة أخرى كما كان قبل ربع قرن."[٣]

يأتي التشكيل المكانيّ منتقدا الإقطاع -وإن لم يصرّح بذلك -من خلال تقديمة لصورة مختلفة مناقضة للسراي الذي يمثّل بيت "البيك" دون أن يغفل سياسته الراصدة للتحوّل الذي ينتقل بالأمكنة من حال إلى حال. وتتشكّل صورة السراي كما يراها الطفل الصغير ويرويها: "كان هذا البيت جميلا بالفعل، كان معمارا شرقيا، مدخله وواجهته من أقواس متعاقبة أشبه بالبواكي... وكانت هناك سجاجيد فارسية ثمينة على الأرض غير تلك المعلقة على الجدران..."[٤].

إنّ هذا الوصف الدقيق الذي يشبه قيام الفنان بالزخرفة التي تمسك بالتفاصيل- فنراه يصوّر الداخل والخارج، ولا يكاد يفلت منه شيء- يدّلل على قدرة "بهاء طاهر" على رسم لوحته المكانية من جهة، وعلى انتقاده لواقع الباشاوات والإقطاع من جهة أخرى، إذ يقدّم في وصف أمكنته شكلا موحيًا بمدلول مختبىء خلف السطور، فبيت الراوي يكاد لا يتضح من

---

(١) بهاء طاهر: خالتي صفية، ص ١٤١

(٢) غاستون ، باشلار: ص٣٧

(٣) بهاء طاهر: ص١٤٢

(٤) المصدر السابق: ص ٥١.

تفاصيله شيء، وكأنه ليس ثمة ما يستحق أن يوصف في مقابل تضخمّ بيت الإقطاعي وحضور زخرفه وبَذخه الذي تأسر تفاصيله مخيلة الصغير الذي لا يستطيع "بهاء طاهر" أن يوجه التصريح بالانتقاد مباشرة على لسانه إذ أن عمره وتشكيله الاجتماعي والثقافي لا يسمح بذلك.

وإذا كان التحوّل والتغيّر الزمني يلقي ظلاله على أمكنة الرواية، فإنّ السراي تخضع لهذا التغير الناتج عن مقتل "البيك" وتصاعد حركة السرّد، إذ تحلّ الألوان القاتمة محل الألوان الزاهية، وتلوّن أجواء الحقد "صفية" التي تحولّت من حالة الحب إلى حالة الحقد، ومن الصبا إلى الشيخوخة، ومن الحيوية إلى الموت ،"كانت تدور حول نفسها في فناء دارها الواسع في الشمس المحرقة، تلطم خديها، وتجذب شعرها.... كانت تولول وهي ترقص رقصتها الجنونية."[1] فالبيت ينسجم مع أجواء سكانه، تنفتح غرفه وتغلق أبوابه انسجاما مع حركات "صفية" وهذيانها، "قيل أنّها نهضت بعد ذلك، وتجولّت في غرف السراي غرفة غرفة، تتطلع داخل كل منها ثم تغلقها بالمفتاح على حالها."[2] مما يؤذن بحالة هذيان وانفصال عن الواقع رفضا من الذات لما يجري فيه.

ويتضح التغيّر بحالة المكان الروائي عند إحساس "البيك" بالخطر لحظة اتهام "حربي" بقذف النافذة بحجر تهديداً بقتل ابنه. فكأن الهدوء العالق بالمكان في صورته الأولى هدوء مفتعل فيعود الإقطاعي إلى ارتداء صورته الأولى، وملء مكانه بما يتناسب سلطته وحبه للقمع ، "بعدها تغير كل شيء ... أصبحت السراي مثل نقطة البوليس يحيط بها رجال يحملون البنادق، وانتشر هؤلاء الرجال عند البوابة، وفي زوايا الحديقة، والمصيبة أنهم لم يكونوا من أهل البلد."[3] فالمكان النابض بالجمال والحياة يصير قبيحا بفعل الحقد والكراهية والسلطة،

---

(1) بهاء طاهر: خالتي صفية، ص ٨٧.

(2) المصدر السابق: ص ٧٧.

(3) المصدر السابق: ص ٦٤.

ويصبح بؤرة للشر. والبيت الممتلئ بالألفة والأحداث ممثّلا ببيت الراوي يتحوّل في النهاية إلى جدران مهدّمة بفعل زوال السكان وسطوة الهيمنة الزمنية على كلّ أجوائه وذكرياته ضمن براعة تصويرية يتقنها "بهاء طاهر" الذي لا يقدم فضاءه المكاني مرة واحدة بل يشكلّه بطريقة متناثرة في تفصيلات القصّ، فتبدو لملمتها أشبه بلملمة قطعة من الفسيفساء.

ويحضرالبيت في "نقطة النور" مسرحاً للأحداث ومكاناً لالتقاء الذات بذاتها، فتصحو المناجاة، وتبدأ الذاكرة بالتيقظ، وتمرّ النفس بأطوار المعاناة وصولاً للحظة التكشف والرؤية، إذ ترى الذات نقطة النور داخل المكان.

ويبدأ "بهاء طاهر" بتقديم حدود الخارج، إذ يقدّم مشهدا يصف به العمارة من الخارج، يرسم تفاصيلها وحدودها ليؤشر على وضع الأسرة الاجتماعي والاقتصادي وتاريخه، "كان بيتا من أربعة طوابق بناه الحاج سعدي في مطلع القرن. تشغل الأسرة طابقه الثالث، وتسكن الشقق الأخرى المؤجرة منذ بناء البيت أسر من أصحاب المحلات القريبة."(١)

وبعد أن يحدّد عمر البيت ومالكه وشكله الخارجي، يبدأ معتمداً على حاسة البصر التي يحركّها "سالم" بمدّ طلائه بمساعدة الراوي بصوت الغائب، "لا يعرف سالم لون البيت أو طلائه الخارجي الأصلي، وقد وعى عليه بلونه المائل الجامع بين الرمادي والبني. ولكن من الواضح أن الجدّ اعتنى بزخرفة بيته عندما بناه. فإلى جوار الشرفتين في كل طابقين هناك شرفتان أصغر إفريزهما من حديد مشغول على شكل أفرع كروم مقوسّة تتدلّى منها عناقيد عنب."(٢) وتسيطر ريشة الجدّ على تصميم المكان وتشكيله، مما يوحي بفاعلية دوره في البيت، وعلاقته بالراوي وحركة الأحداث، وتأتي مقاربته بين لون البيت ولون التكايا والمساجد

---

(١) بهاء طاهر: نقطة النور، ص ٩.

(٢) المصدر السابق:، ص ٩.

لتربطه بطريقة ما بفضاء البحث عن الحقيقة وانبثاق الرؤيا لحظة التجلي التي يتـوق إليهـا "الباشكاتب" حيث تكمن مدلولات الرواية.

ويقدّم الروائي باستخدام صوت الغائب واجهة العمارة بداية من الحديقة التـي تـضم شجرتي التمر حنة وشجيرات الفيكيس ذات الأوراق اللامعة التي أصابها الـزمن باصـفراره وتلفه، حتى يتصل البيت بميدان السيدة زينب في حركـة أجـواء شـعبية تقليديـة الأبنيـة والسلوكات؛ إذ تحضر النوافذ الخشبية، والنباتات المتشابهة، ويكتظ المكان بسكانه. "كان هناك أيضاً سور حديدي واطئ يحيط بمدخل البيت، ويحتضن الممّر الصغير الذي يـسميه بعـض السكان الجنينه."[١] ويكتمل المظهر الخارجي للبيت بالتقاط صورة من مسافة أبعـد لواجهـة العمارة ،"تلك هي واجهة العمارة التي تطل على الشارع الرئيسي المتفرغ من ميـدان الـسيدة زينب، أما جانب البيت المطلّ على ناحية الحارة فتشغلها نوافذ حجرية مستطيلة."[٢]

وتعدّ غرفة "الباشكاتب" محوراً للمكان، وموضع عناية "بهاء طاهر"، فيصف تفاصيلها، وحركة "الباشكاتب" داخلها ليصير المكان مساهما في الحدث وموصلاً إليه، "غرفة الباشـكاتب نفسها كانت تضم سريره النحاسي الكبير بأعمدته الأربعة.... والمكتـب ذا الأدراج العديـدة المغلقة باستمرار، والذي تعلوه أكوام من الكتب المجلده في ناحية، وفي الناحية الأخرى ملفات قديمة باهتة الخضرة، ومصفرة الأطراف."[٣] فالسرير بأعمدته المذهبة يوحي بالقدم، والأدراج المغلقة تشي بطباع نفسية تتعلّق برغباته الجنسية المكبوتة وبهواجسه ومخيلته الشبقة المتمثّلـة بإخفاء صور نسائية عارية. والملفات توحي بطبيعة عمل "الباشكاتب" فـرغم تقاعـده ظـل الباشكاتب عالقاً بماتبقى من أطلال عمله.

---

(١) المصدر السابق: ص ٩.

(٢) المصدر السابق: ص ٩.

(٣) المصدر السابق: ص ٨.

ويتضح اختلاف هذه الشخصية وحساسيتها ولجوء "بهاء طاهر" إلى التلميح بطباعهـا من خلال إكمال تصويره للغرفة التي يصفها بأحسن الغرف، وربطها بشرفة تـساعده علـى التأمل ومراقبة الضجيج والزحام ضمن بيئة جمالية تغصّ برائحة شجر التمرحنة، "كان للجـدّ أحسن غرفة في البيت، تطل على البحري، وتفتح على الشرفة المعروفة فـي البيـت باسـم (التراسينة) والتي تعلو قاعدتها المكونة من اسطوانات حجرية صغيرة متجاورة، شبابيك خشبية مشغولة مثل المشربيات."[1]

ويهتم "بهاء طاهر" في هذه الرواية بتصوير المعمار الشعبيّ نوافذه وأشجاره وممراته، بشكل واضح. ثم يربط "بهاء طاهر" بين الجد وحفيده من خلال اشتراكهما في ألفـة الغرفـة، والمكان؛ "فسالم" تربطه بالجد علاقة خاصة؛ فهو الملجأ والمعلم والحامي خاصة فترة معاناتـه النفسية ومرضه وهذيانه ، "بحث عنه في كل الغرف الأخرى وفـي المطـبخ والحمـام دون جدوى. وأخيراً عاد "الباشكاتب" إلى غرفته هو، وفتش جيداً، فوجد سالم ينـام علـى الأرض متكوراً أسفل سرير جده."[2] إنّ التكوّر يوحي بحنين الإنسان إلى الوضع الجنيني حيث الأمن والسلام، فوصف المكان يوضح العلاقات بين الشخوص ويعمّقها بخلق مساحة خاصة بين الجد وحفيده فراراً من ضجيج الواقع ومأساويته، وبحثا عن إيقاع الذاكرة انتظاراً لتكشّف ورؤيـة تجيء.

ويشكل السّطح جزءاً مركزيا من المكان يعمّق العلاقة بين الجدّ وحفيده، ويوقظ الذاكرة بقصص وحكايات يُمثّل "أبو خطوة" المتصوف بطلها ليشكل زاوية الرؤية الأخرى لمـدلولات الراوية، وانتقادها للأوضاع بحثا عن كشف للعتمة التي تهيمن على النهار، فيـصير الـسطح

---

(1) بهاء طاهر: ص ٨.

(2) المصدر السابق: ص ٢٦.

إطلالة على الماضي وإطلالة لما قد يحمله من مستقبل، "في جلسات السطح شبه اليومية استمع "سالم" منذ صغره إلى كثير من قصص جده وذكرياته. وكان كثير من هذه القصص يدور حول معلمة وصديق شبابه ... الذي غلب عليه لقب أبو خطوة. "[1].

ويشكّل السطح جزءاً من الفضاء المغلق، وهومسرح للأحداث، فإذ يقام عرس "فوزية" فوقه تحضر أجواء الحي البسيطة وتقاليده ،"علقّت زينات كهربائية ملونة في مدخل البيت وفوق السطح الذي أقيم فيه شادر ورصّ مقاعد تكفي لكل الجيران والمدعوين. وعلّق مكبر صوت ليصرخ فيه مطرب."[2]

ويمثّل السطح نافذة تكشف بها الذات الآخر، وفتحة مكانية يتلصلص منها الحفيد على المرأة الأولى، "كان يقف عند سور السطح وفي يده كتاب يذاكر فيه.... فرأى بنتاً من الجيران تتلكأ فوق السّطح المقابل وتتطلع نحوه ...." [3] ويشهد السطح الطقوس الدينية بصفتها الاحتفالية الشعبية ليصير كاشفاً على الطباع الاجتماعية، والمنظومة الفكرية لسكان المكان: "استأجر شعبان يومها عشرات من المقاعد الخيزران، ورصّها فوق السطح، ... ركب حميد الكهربائي الميكروفانات ومكبرات الصوت. ووضع أفرع المصابيح الملونة في مدخل البيت وفوقه لتضاء في المساء."[4]

---

(1) المصدر السابق: ص ١٣١.

(2) المصدر السابق: ص ٣٨.

(3) المصدر السابق: ص ٦٣.

(4) المصدر السابق: ص ١٦٢.

ويحضر الفعل الزمني أيضاً بمحاذاة المكان، يتخلله، ويترك بصماته فوقه، فيطال البيت، ويضطر ساكنوه لإخضاعه للترميم، "عرف الباشكاتب متى بدأت عملية ترميم البيت، لكنه لم يعرف أبدا متى ستنتهي."[١]

ويمارس "الباشكاتب" عزلته في غرفته فيصير هذا المكان موضعاً لاستذكار نبوءات أبي خطوة، وملجأ وحماية عند كسر ساقه، وإحساسه بفوضى الخارج ، "يود أن يعيش حتى آخر عمره في البيت الذي تربى فيه، ويعرف ناسه، وشهد أيضاً آخر أيام سمية."[٢]

ويشكّل البيت مكان الذكريات، وموضع أحلام اليقظة وانفصال الذات عن الواقع ولو لدقائق، "وتكاثرت أحلام الباشكاتب وسط نومه المتقطّع، واختلطت بأحلام اليقظة كان يخاطب أثناءها أحباءه بصوت مسموع. وفي فترات صحوه كان يحاول أن يفهم مغزى تلك الرؤى واثقاً من أن الأحلام رسائل"[٣].

وتشكّل الغرفة مكان الصلوات والأدعية، يرتفع بها الصوت المتهدج بكاء ووجعاً من مأساوية الأرض أملاً في الكشف والفرار، "صار الباشكاتب يقضي كل وقته في غرفته... وترتفع صلواته وأدعيته بصوته المتهدج! وكان يجلس في الظلمة ينتظر. ولكن أبو خطوة ظل يأتيه مؤنباً دون أن يفهم."[٤]

ويتحوّل البيت إلى بوتقة تشتعل ألما وعناء بالنسبة "لسالم" إثر إصابته بمرض وقلق نفسي بفعل سوء معاملة أبيه، وكبته بظروف عقدة تتمثل بشكوك حول وفاة أمه التي يعتريها الغموض، وإثر قلق وتوتر من التعامل مع المرأة.وتتفاقم معاناته النفسية عند إصرار والده على

---

(١) المصدر السابق: ص ١٠٤.

(٢) المصدر السابق: ص ٢١٠.

(٣) المصدر السابق: ص ٢١٠.

(٤) المصدر السابق: ص ٢١٠.

تعاطيه للعقاقير الطبية الخاصة بالأعصاب رغم اثارها الجانبية المخيفة، وضربه لـه أحياناً، فتبدأ ألفة المنزل بالتهدّم والتراجع ويحلّ محلها صراخ "سالم" ووالده.

ولا يفلت فضاء البيت من أسر قوة التغيرات الزمنية، فيبدأ بالتهدم والتراجع الذي يصيب مساحته المادية نتيجة لهزة الزلزال مما يقود أفراده إلى تركه، وتـرك مـا فيـه مـن ذكريات، وحضورما يصاحب ذلك من أوجاع في قلب "سالم" و جدّه لحظة تحقّق نبوءة "أبـي خطوة"، وتكشف النور وسط الظلمة بعين الجد وقلبه.

وبموازاة هذا الانكسار أو الشرخ، يظهر منزل "لبنى" الفتاة الجامعيّة التي تنحدر مـن أسرة غنية، وتسكن بيتاً فخماً في موضع أُرستقراطي من أبوين طبيبين.تنشأ علاقة حب بينهـا وبين "سالم" إلاّ إنها تصل إلى إخفاق نستطيع الإمساك بملامحه من أجواء بيتها البـارد مـن العلاقات الإنسانية بفعل أب عاجز جنسياً ومستغل وانتهازي، وأم تؤثر البعد والـزواج بـآخر تاركة ابنتها وحيدة مع داده "سنية"،و إذ يقترب "سالم" من هذا العالم، يشهد انكساراً آخر يـسير بموازاة انكسار بيته الأول، فتتحرك شخوص هذا البيت بموازاة شخوص بيت "سالم" ليـصير الانكسار مبرراً. ويتعمّق وجع سالم ليسير بمحاذاة وجع جده الذي يعاني خلوته وذكرياته وبحثه عن ذاته بانتظار لحظة تكشف نادى بها "أبو خطوة".

ويقدّم بهاء طاهر بيت "لبنى" بصورة متكاملة من الداخل والخارج، فيجوس غرفـه و مداخله، وكأنه يفتش عن حياة حقيقية نابضة فلا يجد. لينسجم في ذلك مع قول "باشـلار": "إن رسم صورة مبالغة في جمالها للبيت تلغي ألفته."(١)

ويأتي بيت "لبنى" كما ينقله صوت الغائب باستخدام عيني "سالم" المعني بهذا الفـضاء المغلق ومن فيه ،"توقف لحظة في المدخل كان فسيحا من رخام أبيض على جانبيـه رسـوم

---

(١) باشلار، غاستون: ص ٤٢.

فسيفسائية ملونة لغزلان ترعى وسط حشائش."[1] ولعل تصوير مدخل البيت على هذا النحو يضع بمقابلها صورة لمدخل بيت "سالم" حيث الجيران والشارع المؤدي لميدان السيدة زينب، مما يلمح باختلافات من النواحي الفكرية والاجتماعية والاقتصادية . وتتعاظم ضخامة البيت في ذهن "سالم" حين يصل إلى الصالة المساوية لبيته كاملا"، "انتبه أيضاً إلى فخامة الشقة عندما واجهته الصالة الواسعة التي توشك أن تكون في مساحة شقتهم كلها."[2] ويأتي لمعان ثريات الكريستال وصورة الغزلان التي ترعى الحشائش، وحضور خضرة النباتات تمهيدا لمفارقة تتعلّق بقيمة الداخل وجفافه بناء على حالة شخوص المكان.

ويقدّم الروائي البيت مرة بالاعتماد على الوصف الخارجي للمكان وتأطيره، ومرة بإيقاظ إيحاءاته النفسية وأصدائه معتمداً على حركة العين مرة، وعلى حركة الوجدان مرة لتتكاثف الحواس في إدراك البنية المكانية.

"جلسنا في الشرفة العالية على مقعدين مبطنين بقماش إسفنجي، كانت الشمس الغاربة قد بددّت بعض السحب، وصبغتها بلون وردي لينعكس على سطح النهر أطباقا ذهبية.[3] فهذه الصورة الجمالية للمكان تشرق مع أشعة الشمس، وتعمّ الألوان الوردية المكان انسجاماً مع هذه العلاقة التي تشرق في روحيهما.

ويوظف "بهاء طاهر" المكان خدمة لرؤيته القصصية، واستشرافاً لما سيحصل بالاتكاء على نبض الوجدان الذي تثيره هذه اللغة، فسرعان ما يعتم النهر، ويتغيّر اللون الوردي إلى الرمادي، "استغرق سالم في متابعة تلك الالتماعات الرجراجة في الماء قبل أن تحجب الشمس سحابة كبيرة، فتختفي هذه الأطباق، ويتحول النهر إلى مجرى رمادي داكن

---

[1] بهاءطاهر:نقطة النور ص١٢٩.

[2] المصدر السابق:ص ١٢٩.

[3] المصدر السابق: ص ١٣٠.

مستطيل"[1].فتتبدى الذات الأنثوية منهكة يثقلها المكان، فتقتنص مشاهده الجمالية بحثاً عن مهرب ما.

ويتشكل بيت "لبنى" فخماً يتميز بمكتبة تمثّل صورة لثقافة والدي "لبنى" واهتماماتها،"كانت غرفة المكتب واسعة ودافئة تحف بحوائطها كلها مكتبة من خشب أبيض، صفت في رفوفها كتب ومجلدات مختلفة."[2] ويتضح من الوصف أن مكتبة الأبوين تحوي كتبا في التاريخ والعلوم والطب، بينما تغيب مكتبة لبنى لتنحصر في حدود رف في غرفتها، إذ ينكمش ما يخصها بعيداً عن عالم أبويها مما يدّلل على فجوة وجفاف وبرودة تعتري العلاقات بين أفراد الأسرة.

ويكمّل "بهاء طاهر" صورة الفضاء بنقل زاوية أخرى للرؤية له بعيني "لبنى" العالمة بخباياه لتتكاتف هذه الرؤية مع زاوية الرؤية الأخرى التي يشكلّها "سالم". وتظهر حيادية الوصف ،وتتضح الإيحاءات النفسية التي تنبض في دواخل "لبنى" من خلال المكان ، "فتحت لبني باب الشقة فواجهها الظلام، وعندما لمست المفتاح غمر النور النجفة الكبيرة والأثاث الثقيل الذي تكرهه، المقاعد الذهبية ببطاناتها الفضية، و المائدة الرخامية التي تعلوها مزهرية الكريستال البيضاوية الضخمة و الخالية من الزهور."[3] فالظلمة التي لا يبددها النور المتضخم، والاحساس بثقل الأثاث بدلاً من الإحساس بفخامته وجماله، وتعبّر "لبنى" عما تتوق إليه، وتفتقده في مكانها ضمن نغمة ساخرة ،"وابتسمت لنفسها ماذا كانت تنتظر أن تدخل فتجد بستانا أثيريا تسبح فيه."[4]

(1) المصدر السابق: ص ١٣٠.
(2) المصدر السابق: ص ١٣٣.
(3) المصدر السابق: ص ٨٠.
(4) المصدر السابق: ص ٨٠.

وتتحول الغرفة إلى متنفس عند إحساس الذات بالوحدة، فتتقوقع داخلها، وتلجأ إلى أبطال الكتب وتحادثهم تعويضاً عن غياب أفراد الأسرة ودفئهم، "اتجهت لبنى إلى مكتبتها في ركن الغرفة. كانت تمسك ديوانا ثم تضعه في مكانه عبد الصبور ونازك ونزار وشوقي وشيللي وويتمان يمكن أن تسألهم."[١] ولعل تنوّع هذه الكتب يوحي بحساسية هذه الذات الأنثوية وطبيعة اهتماماتهما. ويرى "فيليب هامون" "أن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية، وتحفّزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل حتى أنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية."[٢]

وحين يرسل بها الوالد إلى روما يحضر بيت يتزوج عمتها الذي يوظفه الروائي لينتقد عيوب المجتمع؛ فبيته يعدّ جحراً للصوص عهد الانفتاح. فيطلّ "بهاء طاهر" عبر هذه الشرفة المكانية منددّاً من خلال صوت لبنى بهذه الفئة التي أفرزتها الظروف السياسية في مصر، "رأت في بيت زوج عمتها الدبلوماسي تجار الانفتاح الذين كانت تسمع عنهم يتبادلون الخبرات عن كيفية تهريب الشحنات من الجمرك، لا يشعرون بخجل مما يقولون ولا يفهمون حتى مدى البذاءة والإجرام فيما يقولون."[٣]

وإذا كان البيت الأول بالنسبة للبنى ثقيلاً ميتا إلاّ من حضور "الداده سنيه" التي تحنو عليها وتسمعها دون وعظ لتكون مثل أذنين تستمعان إلى اعتراف فتشكّل لحظات نفسية من التنفس، فإنّ لبنى حين تعود من روما تستشعر الفراغ لمجرد غياب "سنيه وعم حسن البواب" ولا تلاحظ غياب والديها، مما يعمّق الشرخ في العلاقة ويؤكده،" في البيت تلفتت لبنى حولها

---

(١) المصدر السابق: ص ٨٢.

(٢) حسن البحراوي: ص ٣٠.

(٣) بهاء طاهر: نقطة النور، ص ٢٠٠.

وقالت لنفسها: رجعنا إلى بيت خالٍ لا "داده سنيه" ولا "عم حسن" "ذهبت إلى غرفة داده سنيه، لم يكن هناك سريرها ولا المكتبة التي تتربع فوقها حوّلها الدكتور شوكت إلى مخزن لتحفه."[1]

إنّ الذات الأنثوية تشتعل سخطا تجاه والدها، وتمارس ضدّه قتلا لفظيا إذ تصفه "بالدكتور شوكت"، ويتساقط هذا السخط من إحساسها بمكانه فتستشعر القبح والمرض في تماثيله، مما يعمقّ استياءها من المكان؛ فالأب أخرج مصدر الدفء والحياة المتمثل "بسنية"، ليضع مكانه تمثالا لا يحرّك في نفس "لبنى" سوى إحساسا بالمرض الذي يعدّ سمة من سمات البيت، "في وسط الغرفة كان تمثال خشبي فوق حامل لرجل طويل نحيل محني الرأس."[2] ويتفاقم إحساس الذات بخسارة الجزء الحي في مكان ميت لتصرخ بالحقيقة المرّة التي تنسبها إلى فقدان كنبة "الداده سنيه" والمتمثّلة بفقدان الذات لذاتيتها وإحساسها بالعبث والانكسار،"لا المكتبة ولا داده سنيه ولا حتى لبنى انتهت منذ زمن."[3] فرغم فخامة المكان وضخامته إلاّ أن سمة الغياب والبرودة تهيمن على تفاصيله، تنغلق جدرانه على الذات المنسحقة داخل فضائها المغلق المؤطر بالمساحة المادية، والداخلي المؤطر بجدران نفسها وهزائمها.

ويحضر المكان في "شرق النخيل" متفاوتا بين الوصف العابر والاحتفاء الملحوظ، ففي حين لم تحضر الجامعة كمكان في السرد إلاّ في قبتها التي بدت كأساً خرافية والحشائش الرطبة وراء المكتبة وأحواض الزهور الميتة، ولم يأت ذكر مكان إقامة الراوي (الشقة) إلاّ في عناصر وصفية محددة وإن بدت ذات دلالة، فالمرآة المكسورة، ولعلها دلالة على الشرخ الذي يعتري روح الراوي، وغرفة سمير المليئة بالكتب والصحف، التي جاء ذكرها كنقيض للعنصر الأول، ثم العنكبوت في الحمام الذي قد يشير إلى المناخ السياسي العام، إذ جاء ذكره لحظة

(1) المصدر السابق: ص ٢٠١.

(2) المصدر السابق: ص ٢٠١.

(3) المصدر السابق: ص ٢٠٢.

مداهمة رجال الأمن للشقة. أمّا مدينة القاهرة، فكما جاء ذكرها في السرد كانت مليئة بعربات الأمن والطرق المغلقة. ومقابل الحضور المؤطر لتلك الأمكنة كان حضور القرية بارزاً عبر الوصف الجمالي الدقيق المفعم بعاطفة خاصة من الكاتب."[1] ويغطي المكان "خريطة مصر من عمق الصعيد إلى العاصمة، وألقى بإشعاعاته على فلسطين والوطن العربي كله، من خلال الظروف المتشابهة."[2]

وإذ قمنا بتجزئة الفضاء المكاني لفهم مدلولاته ابتداء من البيت فإنّنا نجده خاضعا لريشة "بهاء طاهر" الفنان الذي يتقن رسم الصعيد على اعتبار أنه مسقط رأسه[3] فهذا الروائي المشبع برائحة الصعيد ونبضه، يدرك مشاكله، ويعرف تقاليده وخباياه، ويوظّفه خدمة للقضية العربية ضمن إحداث لهزيمة عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين، وضمن إسقاطاته النفسية الثقيلة على المثقف العربي، فيمتزج الهم العام والخاص معا بحثاً عن متنفس أو نقطة ضوء.

ويحضر البيت مشكّلاً بالاتكاء على صوت المتكلم الذي يحمل الراوي زمامه، وينقل تفاصيله معتمداً على اللحظة الحاضرة إثر تواجده في المكان بالاعتماد على تقنية الاسترجاع إثر حركة متيقّظة مستمرة للذاكرة، "في الصيف الماضي عندما دخلت وخطاب سمير في يدي كانت الشمس تملأ صحن البيت. وقد انزوى الجميع في بقعه الظل خلف المدخل. أمي وفاطمة بثيابهن السوداء والكلب الأبيض الذي فتح فمه وأخرج لسانه بأكمله من بين أسنانه وراح يتطلع

---

(1) لانا، مامكغ: بهاء طاهر قصصيا وروائيا، عمان: دار الجرير ٢٠٠٧، ص ٨٥.

(2) محمد حسن: عبد الله: الريف في الرواية العربية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ١٩٨٩، ص ٢٠٢.

(3) ولد بهاء طاهر عام ١٩٣٥ في مصر لأبوين صعيديين من قرية الكرنك. وقد امتلكت أمه موهبة القصّ فظلت تحادثة عن قريتهم، تنقل تفاصيل الحياة إليه، حتى صارت القرية حية بتقاليدها وأمكنتها داخله. انظر: خالتي صفية والدير: المقدمة، ص ٦-٨. وانظر: فاطمة بدير: حديث الذكريات، الدار العربية للعلوم، ص ١٧.

إليّ."[1] فالبيت يمثّل صورة من صور الصعيد حيث الشمس الحارة والنسوة المتشحات بالسواد وأجواء عائلية تسيطر عليها السلطة الأبوية. ولا يُعنى الراوي بتقديم تفاصيل بيته، وإن أشار إلى ما يجول داخله من خلال موقفه من والده الانتهازي المستغل كونه سلطة مهيمنة على الأفراد. فلا يرد ذكر البيت إلاّ مرة أخرى في سياق الحديث عن أرض شرق النخيل محدّدا موقعه بالنسبة للقرية ،" وقبل بيتنا من ناحية القرية تنتهي الحقول، ويصبح الجسر طريقا مرصوفا وسط الرمال."[2] ويتخذ الراوي من هذا التحديد وسيلة لوصف طبيعة الصعيد القاسية، والأرض الجافة حتى يصل إلى غايته برسم شرق النخيل كونهامكانا محوريا تقوم عليه الراوية.

ويحضر بيت العم الذي يحمل لواء الدفاع عن الأرض، ويعجب الأبناء بشخصيته بموازاة قبح السلطة الأبوية الانتهازية التي يمثّلها والد الراوي ،"بيت عمي كان في طرف القرية ومشينا على الجسر المرصوف الذي ترقد تحته الحقول."[3]

وإذ يأتي ذكر بيت الراوي بداية للحديث عن معاناة شرق النخيل وأوجاع الراوي مع أسرته، فإنّ بيت العم يأتي بداية لاستعادة الطفولة واسترجاع أيامها، والحديث عن واقع الحاضر بصحبة ابنه "حسين" مما يوحي باستشراف مستقبلي يتعلّق بالشخوص وحركتها داخل الأحداث وفوق المكان. ويأتي بيت "حسين" ليدّلل على الأوضاع الاقتصادية السيئة والظروف الريفية الفقيرة في الصعيد، والتي تختارها الرواية بنية مكانية للحديث عن وجهة نظرها ومواقفها، " كانتا غرفتين مطليتين من الخارج بالجير الأبيض ... وكانت هناك فتحة نافذة لم

---

(٣) بهاء طاهر: شرق النخيل ،ص٦

(٢) المصدر السابق:ص٣٧.

(٣) المصدر السابق: ص ٣٧.

يركب خشبها بعد تظهر منها بقعة مستطيلة من سماء ما قبل الغروب."[1] فقد "كانت الروايات الواقعية ولازالت تتخذ من المكان دليلاً على المستوى المادي والاجتماعي من خلال وصف الأماكن والأشياء الموجودة فيه إضافة إلى أنها كانت تستخدم وصف المكان لتأخير الأحداث."[2] وفي مجتمع تسوده تقاليد الريف وقوانينه لا يغفل الراوي رصد تفاصيل الديوان الذي يعدّ مكانا لاجتماع وجوه العائلة من الرجال ممثّلاً بديوان "آل صادق" الذين ينازعونهم على ملكية الأرض فيحّس القارئ أنّه أمام فضاء مكاني عابق بتقاليد الصعيد الذي يعرف "بهاء طاهر" تقاليده ورائحته، "كانوا يجلسون على دكك خشبية عالية وكراسي بعضها مغطاة بالوسائد القديمة أو فراء الخراف. يتكلمون بصوت عالٍ ويضحكون وهم يشربون الشاي." [3] ويكمل الروائي وصفه المكاني على لسان الراوي الشاهد على الحدث إذ يقول: " وأصرّوا أن أجلس على مقعد مبطن له مساند في ركن من الديوان وسط مقاعد خشبية تغطيها كسوة من قماش مشجر، وتتوسطها منضدة خشبية صغيرة منقوشة بدوائر وبقع سوداء صغيرة من أثر أكواب الشاي وأعقاب السجائر"[4].

ويظهر الراوي قادرا على الإمساك بكلّ التفاصيل فلا يفلت المنضدة ولا الأكواب ولا البقع ولا المساند والوسائد، وينقل ترتيب الجلسة وحركة الشخوص فيها إذ أنّ كل تفصيل يدلّ على طبائع أهل المكان، ويوحي بشيء من تصرفاتهم، وردود أفعالهم على ما سيكون من أحداث.

---

[1] المصدر السابق: ص٥٣

[2] جهاد، المرازيق: بناء الخطاب الروائي ،عمان: دار الكرمل ٢٠٠٠، ص٢٣٩

[3] بهاء طاهر: شرق النخيل، ص٤٩

[4] المصدر السابق: ص٥٠

وبالانتقال إلى بيت الراوي في المدينة، يحضر جزء من عالمه ضمن حركتين: حركة أولى تبيّن عبثية الراوي وسلبية مواقفه بموازاة صديقه "سمير" المثقف صاحب الفعل والمواقف السياسية الفاعلة. وفي الصالة تظهر حركة الراوي العاجزة "كان هناك باقي الإفطار على منضدة صغيرة. نصف رغيف جاف وقطعة جبن أبيض في طبق بلاستيك، لكن عندما حاولت أن أمضغ كسرة خبز بالجبن وجدتها تتحرك في فمي كقطعة خشب."[1] وتحضر في حركة ثانية مقابله غرفة "سمير"، " فتحت باب غرفة سمير، كان هناك كتب ومجلات مبعثرة في كل مكان. أكوام عالية على المكتب وصفوف مرصوصة بجوار الجدران. وأخرى تبرز من تحت السرير."[2] ويقدّم السرد البيت في القاهرة من خلال ما يتعرّض له من اعتداء السّلطة الممثّلة "بالبوليس" فيستغل "بهاء طاهر" الحدث ليعرّض بالسلطة ومحاصرتها للحرية والفكر: "كان باب حجرتي وباب حجرة سمير مفتوحين والمقعد المقلوب لا يزال مكانه وبقية المقاعد متناثرة."[3] ثم يعرض سوء الأوضاع السياسية والاجتماعية إذ تتصاعد الأحداث في الشارع بمحاذاة صوت قارئ القرآن، ثم صوت شخص يردّد:"لا أراكم الله مكروها." فالواقع أشبه ما يكون بمأتم والسخط والغضب يملآن الأمكنة. وإذ يثير المكان الأسئلة، ويحرّك زخم الذكريات بين حركتي الحاضر والاسترجاع، وبين بيئة الصعيد وبيئة المدينة فإنّ المكان يتحوّل، أحيانا، إلى مهرب من الواقع خاصة لدى الراوي الممثل لشخصية البطل الضدّ بعبثيته وانهزاميته، فيقدّم أكثر البقع المكانية حقارة في البيت لتصير فضاء مكانيا ومتنفسا مناسبا للعيش حين يصبح الخارج قبيحا وعاجزاً ومشوها: " لم أعد أستطيع المقاومة، قمت بسرعة وقلبت المقعد في طريقي للحمام وهناك أخذت أتقيأ. ألهث وأشعر بالعرق يغمر وجهي وكان أمامي في ركن

---

(1) المصدر السابق: ص٥٩

(2) المصدر السابق: ص٦٠

(3) المصدر السابق: ص٦٧

من الحائط عنكبوت ينزلق على خيوطه بسرعة وخفة، والصفير المتقطع والأرقـام ٥، ٦، ٧ .... تطن وتطن."[1] فالحمام مكان آمن مقارنة بالخارج المقلـق المتـوتر. ولعـل حـضور العنكبوت يوحي ببشاعة الخارج ووهن الاختباء أو حتى محاولة الفعل، وكذلك يوحي تواجـده في هذه اللحظة بتقوقع الشخصية على ذاتها وانكماشها في مكان ضيق من الداخل و الخارج.

ويساعد المكان (الحمام) الشخصية على الانفراد بالذات، ويهيّء الراوي لاستعادة مشهد مؤلم يجلبه من الذاكرة مما يمهّد لفهم أسباب ما يعانيه: " قمت مرة أخرى إلى الحمام. ورأيت وجهي في المرآة ذقني النابتة وعيني المحمرتين، ثم من جديد جاءني صوت أمي تقول: منيره بصقت في وجه أبيك... " [2]

وتأتي مراقبة تفاصيل الوجه "العينين المحمرتين واللحية النابتة" وكذلك حضور المرآة الشاهدة على حقيقة ما في ملامح الراوي ودواخله ليوحي بإدراك الـراوي لحقيقـة معاناتـه وإحساسه بطعم المرارة الذي ينزُّ من وجع حادثة مقتل العم وإخفاق الصعيد. ممّا يؤكد أن كل الصور البسيطة والكبيرة في البيت تكشف عن حالة نفسية وتهيء لاسترجاع لحظات حـدثت لتتضح دائرة الفهم، "فالبيت أكثر من منظر طبيعي إنه حالة نفسية. " [3] ويشكّل البيت منظوراً إديولوجياً ذكورياً؛ فالراوي و"سمير" لا يتقبلان فكرة خروج " ليلى " إلى المظاهرة، ويؤكـدان على ضرورة تواجدها في المنزل خاصة ليلاً، ومعروف أن المنزل يمثّل الـسجن الـذكوري للمرأة، ومكاناً لإبعاد جسدها عن الذكور الآخرين. ويحضر هذا الـسلوك بمحـاذاة مواقفهمـا الحضارية ومناوءتهما للاستعمار بما يمثّله ذلك من اتساع أفق إلا أنّ المرأة تظل محصورة في

---

(1) المصدر السابق: ص٦٧

(2) المصدر السابق: ص٧٠

(3) غاستون باشلار: ص٨٦

دائرة ضيّقة لا يستطيعان الخروج منها: " سمير يريدك أن تعودي إلى البيت طلب مني أن أرجوك ذلك، وفي رأي كصديق أن طلبه معقول. " (١)

وإذ يستعيد الراوي قوته وطاقته يحضر تصوير أخير لبيت الصعيد، بملامح أكثر حضوراً وقوة، ليتناسب ذلك مع استعداد البطل للفاعلية ورفضه للسلبية وعزمه التمرد على السلطة ممثلة بأبيه الانتهازي ضمن أجواء ريفية ناقدة إذ يحضر الأب محتفلاً بأجواء المولد النبوي بمقابل ماوشى به السرد من انتهازيته وسوء مواقفه: " كان الغناء عاليا والمغنون يتمايلون في صحن البيت وعلى الدكة العالية فراء الخروف. كان أبي يجلس وكان يجلس شيخ طريقته... فأشار لي أبي وابتسم وقال: تعال يا ولد قبّل يد سيدنا لكني لم أتحرك ."(٢) فالسلطة تتخذ من عباءة الأخلاق والدين غطاء تخفي خلفه عيوباً كثيرة وسلوكات انتهازية مستغلة، فتقول "نوال السعداوي" في كتابها "الوجه العاري للمرأة العربية": "من السمات التي تميّز مجتمعنا العربي هي تلك الازدواجية في القيم، وازدواجية الحياة، بحيث يصبح للمجتمع والفرد حياتان، حياة علنية يدّعي منها الأخلاق والفضيلة والدين، وحياة سرية ينتهك فيها الفضيلة والأخلاق والدين."(٣)

وإذ يسترد الراوي قوته، ويقدّم حركة تمرّد أولى فإنّه يحصل على مكافأة من الأم فتحضر مساحة مكانية جديدة من البيت لتشكّل مكافأته، فقد سمحت له بالدخول إلى القاعة المغلقة بالبيت، ويعبر وصف تفاصيل الغرفة عن رغبة مكبوتة كامنة متحفزة بالتوق إلى البطولة: " أخذتني من يدي إلى القاعة العلوية التي كانت مغلقة بالمفتاح دائماً.... وكان في القاعة مقاعد كبيرة... وفي جانب منها كان دولاب زجاجي يضم عرائس، وأطباقاً وفناجين من

(1) بهاء طاهر: شرق النخيل، ص٩٨

(٢) المصدر السابق: ص ١٠٣.

(3) نوال السعداوي : الوجه العاري للمرأة العربية، بيروت: المؤسسة العربية ١٩٧٧، ص١٣

الصيني عليها رسوم .... رجال لهم شوارب مشقوقة تحت أنوفهم، ويلبسون قفاطين زرقاء منقوشة بورود حمراء يتطلعون بعيون واسعة مندهشة وهم يمسكون بأيديهم سيوفاً عريضة."[1]

ويحضر البيت في "قالت ضحى" مفتقداً للألفة التي تحدّث عنها "باشلار"، ومجسداً للسلطة الأبوية المشكلة لجانب من أزمة الراوي الحامل لوجع إخفاق شكّلته السلطة الأبوية في دائرتها الأولى الممثّلة بالأسرة، وفي دائرتها الأوسع التي تمثّلها السلطة الحاكمة، والظروف السياسية وإخفاقاتها في مصر.

ويطلّ البيت علينا من خلال حوارات الراوي مع "ضحى" في مساحة مكانية تمكّن من هذا التنفس، ومن الحديث عن مكنونات النفس دون مخاوف وحسابات إثر التواجد في روما: " عرفت جيداً معنى الظلم منذ كنت صغيراً. كان أبي قاسياً جداً. وكانت أمي وديعة جداً ... وحين يبدأ لا يكف عن الإهانة والسباب حتى يخرج من البيت " " هذّا عمل البيت، وهذا القهر."[2]

إنّ الرواية الستينيّة تقوم على علاقة صراعية مع الواقع في مواجهة العنف المنظم ومصادرة كل مصادر السلطة، إذ نرى نصوصهم رفضاً لما تبنته الإديولوجيا، فهذه النصوص تنتصر لما يضج به الواقع من حاجات، ويعاني روادها وجعاً يتمثل بمحاولة إحقاق الحق والعدل والمساواة بين الفئات الاجتماعية وتعاني إحساساً بالقهر والإخفاق الذي تسببه السلطة [3].

يشكّل المكتب الذي تدور به أحداث الرواية الحضور الأكبر في "قالت ضحى" إضافة إلى معابد وأمكنة مختلفة في روما. ونجد حضورا لمرة أولى في روايات "بهاء طاهر" لمشهد مكاني واحد يمثّل بيت امرأة مومس ليشهد الاقتراب من مكانها على انتكاسة الراوي، وتفاقم

---

[1] بهاء طاهر، شرق النخيل، ص١٠٣

[2] المصدر السابق: ص٤٥

[3] انظر: ادوارد، الخراط: الحساسية الجديدة، بيروت: دار الآدب١٩٩٣، ص١٨٠ – ١٨٥

مرضه وصدمته من الواقع لا من المرأة: " عاد التاكسي يخترق مرة أخرى طرقاً مرصوصة وسط بيوت صغيرة وفقيرة، وفي ميدان صغير نزلنا ومشينا على أقدامنا من شارع ضيق إلى شارع أضيق."[١] ولعل هذا التوضيح للطرق الموصلة للمكان يوحي بالضيق النفسي، وبالحالة الاجتماعية والتردي الأخلاقي للمكان الذي يراد الوصول إليه، ثم يتدرج لدخول بيت المومس ووصفه وصفاً سريعاً تشترك فيه حاستا البصر والشم، إذ تتحد الصورة والرائحة في إبراز تدني المكان ووضاعته، "أدخلتني غرفة فيها كنبة بلدية ولما جلست وصلت إلى أنفي من مكان ما رائحة الفسيخ."[٢] وتدّلل هذه الأجواء على مادية وحسية ما سيحدث، وعلى القبح النفسي للبيت. مما يوحي بدرجة انسحاق البطل وانحداره بدلاً من دخوله في دور المواجهة، " إذ أن المكان يقوم بتجسيد إحساس الشخصية."[٣]

ثانياً: المقهى:

لقد أعطى وجود المقهى للشارع بعداً جمالياً فقد أتاح المقهى للروائي، والفنان أن يتأملا الشارع ويدركا ما يدور فيه. [٤] فطبيعي أن يشكّل بيئة مكانية للروائي يراقب من خلالها الأحداث وحركة الحياة اليومية، يختزن التفاصيل بذاكرته، ويُسرِّب بعضها إلى لا وعيه لتتيقظ التفاصيل لحظة الإقدام على الفعل الإبداعي.

والمقهى مكان حيوي يوجد في أغلب روايات "بهاء طاهر"، يوظّفه لنقل انفعالات الشخوص، فيحرّك هواجسها، ويساعدها على الإطلالة على ما يدور حولها من مجريات الواقع. فمرة يأتي ليشكّل زاوية جمالية تساعد الراوي على التأمل ونقل عوالمه النفسية، ومرة

---

(1) بهاء طاهر: قالت ضحى، ص١٥٤

(2) المصدر السابق: ص١٥٤

(3) اسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص١١٤

(4) انظر: شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص٩٥

يأتي ليكون شاهداً على الأحداث. ففي رواية "الحب في المنفى" يحضر المقهى في جنيف، إذ يشكّل المنفى بنية مكانية تدور الأحداث فيها، وتصير مرآة تعكس كثيرا من القضايا الفكرية والوطنية والاجتماعية التي تشكّل هاجس الرواية ورؤاها. "كنت أحب بالفعل ذلك المقهى البيضاوي الشكل الداخل في النهر كصفعة ملقاة على اللسان الصخري ويقود إليه ممشى طويل، تزيّن الزهور أحواضاً ممتدة على جانبيه."[1] "فبهاء طاهر" يحدّد على لسان الراوي موقع المقهى الجغرافي ضمن لغة شعرية عالية تزيد من جماليات المكان الشكلية والوجدانية مما يهيؤه لموقعه المتمثّل بارتباط الشخوص به، واتخاذ الراوي منه مكاناً يتسع لانفعالاته النفسية، بل ويتلوّن بها.

ويراوح بهاء طاهر في هذه الراوية بين طقس الطبيعة وطقس الحب، ويستخدم البجع في الرواية ليحمل دلالات كثيرة تفضي إلى أجواء الحوار، أو الحالة النفسية لشخصيات الرواية، وهي تخوض غمار المشهد الدرامي.[2] وأكثر ما يتفاعل العنصران على شرفة المقهى المطلة على النهر، " مستغرقاً في تأمل النهر الذي كانت مياهه الرائعة تندفع بسرعة، وترفع موجات فضية متلاحقة...بجعات بيضاء تسبح في حركات دائرية، وهي ترفع رؤوسها الشامخة متطلّعة إلى النوافذ في صمت، وكان البط بجسمه البني ورقبته البنفسجية يحرك مناقيره بنداءات متعاقبة ."[3] فهذا المشهد الجمالي لحركة النهر والبجع يتحوّل إلى شاهد على ما يدور من كلام، ومن انفعالات في نفوس الشخوص، فحين يجتمع الراوي "بـإبراهيم" في المقهى، ويشتد الحوار بينهما حول الناصرية والشيوعية، وحقيقة إخلاص كل واحد منهما لمبادئه و عمله ليتحوّل المشهد الجمالي لحركة البجع داخل النهر إلى مشهد مشابه لما يدور من

---

[1] بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص٢٤

[2] انظر: لانا، مامكغ: ص٢٧١

[3] بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص٢٤

ضجيج وقلق وانفعال ،" لاحظت أمامي فنجاناً من القهوة فمددت له يداً مرتعشة.... ركزت عيني في النهر، ومرّت فترة ضجيج. كانت هناك بجعة ترتكز على ذيلها وتشبّ بجسدها تكنس بجناحيها الأمواج مخلفة وراءها خطين متوازيين من الزبد الأبيض. وذعرت بطات رمادية صغيرة كانت تسبح متراصة خلف أمها فاندفعت نحو الحاجز الصخري أسفل النافذة وهي تصبح بأصواتها الرفيعة. وتهز ذيولها التي لم ينبت فيها الريش بعد، أما البجعة فسكنت أخيراً وراحت تنزلق فوق الماء بجلال. وهي تتلفت ببطء نحو اليمين واليسار."[1] ويأتي انعدام الرؤية في البداية، ثم تسرّب القلق والضجيج بحركة البجع المضطربة، واشتعال الرعب لحظة الاصطدام بالحاجز الصخري، ومحاولة اللجوء إلى الأم بما يتناسب مع اشتداد نقاش "إبراهيم" والراوي، وانتهاء بتسلّل الهدوء لحظة انزلاق البجعة فوق الماء بجلال دون التخلي عن القلق الساكن في دواخلهما والمتمثل بتلفّت البجع يمينا ويساراً. فالبجع "عنصر فاعل في تجسيد ما يفكر فيه "بهاء طاهر". والبجع في حيرته وشموخه وانزلاقه بجلال وهو ينظر ذات اليمين وذات اليسار، إنما يجسد واقعاً مضطربا مشوبا بالنذر."[2] ويساعد المقهى السارد على استرجاع طفولته بانتكاساتها وذكرياتها، ثم استرجاع علاقته بزوجته وأبنائه حتى لحظة الإحساس بعبثية الجلوس على المقهى، والإحساس بالخيبة والفشل في كل محطات الماضي:

"وما علاقة هذا الأفندي الجالس على المقهى. المطلّ على النهر والجبل الأوروبي الأخضر بذلك الطفل الفقير الذي كان يمشي ساعتين كل يوم بحذاء ممزق، وهو يحلم طول الطريق بالجنة لأنّ فيها الكثير جداً من الأكل ! وما معنى أن أستمر بهذه الحياة الكذبة؟ من أكون؟"[3]

فالراوي يدرك أنه في المنفى فالإحساس بذلك لحظة استرجاع الطفولة يضع الذات في موضع

---

[1] بهاءطاهر: الحب في المنفى ، ص٣٢

[2] لانا، مامكغ: ص٢٧٢

[3] بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص٤٣

الجلد، ومساءلة النفس، إذ أن الراوي يحسّ بعبثية التذكر، أو الجلوس في هذا المقهى الذي يشكل جزءاً من المنفى والإحساس بالغربة، فيصرخ ناقماً على ذاته: "من أكون؟" فالبحث عن الكينونة بعد رحلة طويلة للبحث عنها، وانتهائها بالإخفاق والفشل، مما يفعّل الضجيج داخل الذات لحظة الإحساس بجمالية الطفولة وسذاجة أحلامها بجنة خضراء يتوفر فيها كل ما يحرم الفقر منه.

وإذ يشعر البطل الضدّ بانعدام كينونته وإخفاقه يقوده الجلوس في المقهى ضمن هذه الأجواء النفسية إلى تمني الموت، والتقوقع داخل الصخور والطحالب بعيداً عن الواقع بجمالياته وقبحه وليكون وسيلة من وسائل الهرب والعبور إلى الهدوء: " لم لا أنزل الآن في جوف النهر... وأصلي أن يحملني التيار بعيداً جداً.... إلى فجوة مدفونة وسط الصخور أندس فيها وأنزوي ثم تغمرني الطحالب والنباتات... وتخفيني إلى الأبد لو أنني فقط أتلاشى." (١)

ويشكّل المقهى مكاناً يلتقي به المثقفون وأصحاب الاتجاهات السياسية والإنسانية، " وكان ملتقى للصحفيين... وفي صدر المكان كانت هناك لوحة زيتية كبيرة، يبدو عليها القدم لا الأصالة لامرأة ممتلئة.... وتمسك بيدها اليمنى ريشة طائر بيضاء طويلة وباليد الأخرى ميزاناً متوازي الكفين."(٢) ولعل إحساس "بهاء طاهر" ورواد جيل الحساسية الجديدة بانعدام قيم العدل وإخفاق الحلم قد قاده إلى هذا التصور.(٣) فهو الحنين إلى ميزان متساوي الكفين. فهذا الهاجس يشغل أشخاص الرواية، والراوي والروائي معاً. ولعل براعة "بهاء طاهر" في خلق أماكنه الروائية، والاهتمام بتفاصيلها ومدلولاتها يجعلنا بحاجة إلى أن نقرأ المكان، وكأننا" نقف قرب الجدار، ثم نتراجع قليلاً كما لو نختزن ما رأيناه، ثم نعود لنعمّق النظر والتأمل والإصغاء

---

(1) المصدر السابق: ص٤٣

(2) المصدر السابق: ص٧١

(3) انظر: الخراط، إدوارد: الحساسية الجديدة، ص١٩

لنبض التفصيل لنلتقط مجرى هذا التفصيل نحو ما يربطه بتفاصيل أخرى."[1] ولا ينسى الراوي نقل تفاصيل الحركة اليومية الاعتيادية في المقهى ليشير بذلك إلى طباع شخصية ستتضح علاقتها بالسّرد فيما بعد ممثلة "بإيلين" زوجة "يوسف" : "كانت إيلين تحوم في المقهى، تضع على الموائد الخالية المفارش والشوك ولكنها تختلس نظرة نحونا بين الحين والحين."[2] مما يؤكد أن المقهى مكان تعقد به النقاشات والاتفاقات السرية التي تستشعر "إيلين" حركتها بها فتتعقبها بحذر.

ويحضر المقهى مكاناً لرصد وترقّب ما يحدث من خيبات سياسية في الوطن العربي عامة وفي بيروت خاصة ، إذ يتحوّل في لحظة إلى فضاء مكانيّ تنطلق منه الحقيقة لكشف ما يحدث من مؤامرات ومآسٍ، فيساهم البطل الضد بصحبة رفاقه المختلفين في جنسياتهم واهتماماتهم وميولهم بخلق تنفسٍ قصير تتسع به المساحة المكانية للمقهى فينفرج فضاؤه، ويمهدّون أصابع الاتهام إلى المعتدين لتتكاتف اليد الإنسانية في إدانة وجه الظلم والقهر. ولذلك ذهب بعضهم إلى القول بأن أمكنة الرواية " هي الضمير الإنساني والنفس البشرية. فليس هناك ترتيب ما للحوادث، أو أنها تحدث بالتتابع و التتالي. هناك دائما تجاوز وموازاة بشكل أو بآخر. ذلك أنها رواية التحوّلات الفردية والجماعية فالفردي والجماعي يتبادلان الأمكنة."[3] فالمقهى مساحة لمراقبة تطورات الأحداث، وترقب كل جديد ضمن حركة فاعلة مؤقتة للشخوص عامة، وللبطل الضدّ خاصة : "كنت أجلس في المقهى... منكبا على الجرائد العربية والإنجليزية والفرنسية محاولاً أن أستخرج شيئاً من بين السطور.... أن أتنبأ بالتغيّر الذي

---

(1) حسن نجمي: ص٩٧

(2) بهاء طاهر: الحب في المنفى ، ص٧٧

(3) لانا، مامكغ: ص٢٥٣

سيحدث أخيراً في لبنان وفي مصر وفي كل مكان من الوطن."[1] وفي المقهى يتم اللقاء بشاهدة مطّلعة على ما يحدث في لبنان من مجازر ضمن أحداث مجازر صبرا وشاتيلا مما يعمق الفضاء المكاني ويزيد من فاعلية وحضوره :"كان ينتظرني معه سيدة شقراء.... قدّمها إلي قائلاً: هاهي ماريان أريكسون ممرضة من النرويج تركت لبنان بالأمس."[2]

ويشكّل المقهى متنفساً بعد خروج الراوي من المستشفى، فيتشكل بنية مكانية ذكية الصنع يلجأ إليها" بهاء طاهر" لربط المثقف بما يدور من إخفاقات على أرض الوطن، فيتناول الراوي صحيفته ليطلّ على تلك الأوجاع ضمن براعة جمالية تجعل من زهور المكان الواقفة على أبواب الخريف انعكاساً لحالة الراوي الصحيّة والنفسيّة والعمريّة: " لم أكن أستطيع المشي بسرعة ولاحظت حين وصلت المقهى أن الزهور في أحواض المدخل قد تغيّرت أصبحت في زهور نهاية الصيف وبداية الخريف.[3]

وإذ يتصاعد صوت المجازر الإنسانية في الرواية يزداد التصاق الراوي بالمقهى ورصده للأحداث، وحركتها من خلال الصحف، والتقاط عينيه لتفاصيل المقهى وفقاً لوقع انفعالاته الداخلية النفسية: " بدأت أقرأ الصحف.... ورحت أنظر إلى النهر كانت العناوين هي نفسها والإحصاءات هي نفسها الآف القنابل من الطائرات وآلاف القذائف من المواقع إلى بيروت المحاصرة."[4] وينعكس مشهد الفاجعة في بيروت على تشكيلات البجع التي تظل محايثة لحركة الراوي وعوالمه في أغلب أحداث الرواية، " فتجمع تحت النافذة سرب كبير يمد رقابه البيضاء إلى الماء ويرفعها في وقت واحد، ثم يميل نحو البط الصغير الذي يهاجمه

---

(1) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص١٢٢

(2) المصدر السابق: ص١٢٤

(3) المصدر السابق: ص١٤٢.

(4) المصدر السابق: ص١٤٣

بمناقيره الحمراء الغاضبة، فقلت لنفسي ما هي رقصة البجع الحقيقة ؟"[1] إنّ الرقصة الحقيقة هي رقصة النزاع مثلما يرتئيها الراوي ويحسّها، فالنزاع والمناقير الحمراء تنتقل من عالم البشر لتتجلى في صور الطبيعة بعين الراوي. إنّ الشخصية السوداوية التي تكاد تفقد الأمل في كل شيء لا ترى المكان إلا بمنظورها الأسود، ولن يكون المكان إلا محاكاة لهذه المشاعر وانعكاساً لهذه السوداوية، وذلك بإسقاط الحالة النفسية للشخصية على المحيط."[2]

ويشكّل المقهى فضاءً مكانياً يجمع الرجل بالمرأة ويقربّهما، يشهد اعترافاتهما واسترجاعاتهما ولأوجاعهما فكان شاهداً على بداية مآساتهما التي لا تنتهي ضمن ظروف عقيمة لا تقود إلا للفشل والإخفاق، "إن المقهى يقوم كبوصلة للتوترات اليومية التي تعيشها الشخصيات ومكان لانكفائها ومعاناتها الذاتية بل يمكن القول إنه المكان الذي يتحوّل فيه الفضاء الروائي إلى خطاب اجتماعي وأخلاقي"[3].

وفي شرق النخيل، "يأتي المقهى في الجزء المكانيّ المتعلّق بوجود الراوي في القاهرة إذ يحضر المقهى في وظيفته الأصلية الاعتيادية بعيداً عن مدلولاته الرمزية والإديولوجية، وإن لم يغفل "بهاء طاهر" ربطه في بعض المواقف بأحداث الشارع العربي، الذي يمتاز بأضوية خافتة تنسجم مع أحداث هزيمة عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين، ليؤكد تأثر كل الأمكنة والأحداث والشخوص بها وسط صمت ثقيل يغطي أجواء الشارع العربي :"مررنا بمقهى

---

(1) المصدر السابق: ص١١٣.

(2) انظر: جهاد، المرازيق: بناء الخطاب الروائي، عمان: دار الكرمل ٢٠٠٠، ص ٢٤٢

(3) حسن البحراوي: ص١٠٤

أنواره خافتة.... وفي الداخل كان الناس يدخنون النارجيلة ويلعبون الطاولة. وبدت أنوار شارع القصر العيني الخافتة المطلية باللون الأزرق بسبب الحرب المنسية."[1]

ويحضر المقهى في "نقطة النور" بعيداً عن اضطراب السياسة وضجيجها ضمن أوضاع اجتماعية تتعلّق بالطبقة الوسطى، فالشخصية الرئيسة المتمثلة "بالباشكاتب" تتقدّم في السن، ولكنها تظل مرتبطة بالتأمل ومراقبة ما حولها بحثاً عن تكشّف نقطة النور وسط العتمة إيماناً بنبوءة "أبي خطوة" وهرباً من ذنوب وخطايا تحسُّ بها، ومن أوجاع وآلام تحاصر روحها. فيستشعر "الباشكاتب" في المقهى فعل الهيمنة الزمنية التي تسيطر على السرد وحركة الأحداث، فأصدقاؤه يتناقصون، وصار يجلس وحيداً مكتفيا بفعل المراقبة بعد أن كان فاعلاً، "في كهولته اعتاد أن يذهب إلى مقهى قريب من البيت ليلتقي بالجيران والأصحاب... ثم بدأ رفاق العمر يرحلون واحداً بعد الآخر، ولم يعد يرى في المقهى حين يذهب إليه وجوه من بقي منهم وإنما صور من رحلوا."[2] إنّ المكان يحرّك الصور في ذاكرة الجدّ، فيتيقّظ وجعه الداخلي بفعل الإحساس بسطوة الزمن. ويقدّم المقهى في "نقطة النور" صورة جمالية للحياة الشعبية، فيحضر ميدان السيدة زينب وأصوات الباعة المتجولين فتحرّك هذه الأجواء المكانية الطمأنينة في نفس الجدّ. ومن خلال ذلك يرسم "بهاء طاهر" صورة للحارة الشعبية، "جلس على مقهى كان يتردد عليه من قبل، جلس يطلّ على ميدان السيدة زينب الواسع، يغزو سمعه صليل عربات الترام المتتابعة ونداءات باعة السُّبحَ والبخور....وصيحة مجذوب الست "الطاهرة الملتحي ويصيح أمام بابها "مداد" وهو يلوّح بعصاه الطويلة، وأشعرته هذه الضجة المألوفة بالطمأنينة."[3]

---

(1) بهاء طاهر: شرق النخيل، ص٨١

(2) بهاء طاهر: نقطة النور، ص٤٤

(3) المصدر السابق: ص٥٣

ويشكّل المقهى فضاء يتسع لأحلام الجد وأفكاره حول مصيره، ويمنحه مساحة للتأمل في نبوءات "أبي خطوة،" راح للمرة الألف يستعيد التفاصيل والعبارات التي حفظهـا ليـدرك معناها. وهاهو ذا في الهزيع الأخير من العمر مازال متحيّراً."[1] وتتحول علاقة "الباشـكاتب" بالمقهى لتصير جزءاً من حركة حياته اليومية الاعتيادية، "جلس الباشكاتب في مقهاه القديم بعد أن أدى صلاة الظهر في مسجد السيدة، أصبح "الباشكاتب" يمر على المقهى كل يوم في هـذا الموعد."[2]

وفي روما يحضر المقهى في عالم "لبنى" التي واجهت قهر السلطة الأبوية والسياسية و أبعدت إلى مشفى نفسي في روما. ولكن المقهى، هنا، يطل بعيداً عن تفاصيل ما حولـه مـن طرق وأمكنة مثلما يتضح في منطقة "الباشكاتب" الشعبية الحميمة، إذ لا قيمة مكانية له إلا بما يمثله من تحريك لأحلام "لبنى" وذاكرتها المتعلّقة "بسالم"، " سالم الذي فعلت كل شيء لتطرديه من حياتك لكنه ظل يظهر دون توقّع فيمسك يدك وأنت تمشين هناك على شاطئ النهـر فـي روما أو يأتي ليجلس أمامك على رصيف المقهى، أو ينام إلى جوارك في الفراش."[3]

ويظهر المقهى في " قالت ضحى" بصوت "ضحى" وضمن حركة الراوي الذي يحّـس بالانهزامية -أسوة بأغلب أبطال "بهاء طاهر" – داخل المدينة بصحبتها أثناء وصوله إلى حديقة ترتبط بذكريات ضحى التي تنقل جانباً من ذكرياتها إلى الراوي،" هناك كان مقهى واجهته من الأشجار...فإذا بك فجأة تترك مدينة الطين والحجر، وتدخل في جنة من الأزهار والأشجار."[4] إنّ هذا المقهى أشبه بلوحة فنية يقدّمها السرد على لسان "ضحى" الحاملة لصوره في ذاكرتهـا

---

[1] المصدر السابق: ص٦٠

[2] المصدر السابق: ص١٨٢

[3] المصدر السابق: ص٢٣٦

[4] المصدر السابق: ص٤٢١

لتشي هذه اللوحة بشعرية اللغة، وقد تفلّت المكان من الأجواء الرمزية والإديولوجية ليكتفي بما يثيره من مشاعر في وجدان الشخوص.

ويأتي المقهى مهرباً من رتابة العمل، ومن مواجهة الذات لإخفاقاتها، فالراوي متوقف عن الفاعلية مكتف بالمراقبة،" أجلس على رصيف المقهى وأحدق في المارة أحياناً أحدق في الفراغ إلى أن يحين موعد الانصراف من العمل فأعود لأوقع من جديد وبعد الظهر أرجع إلى المقهى."[1] فالمقهى مفرّ من الإحساس بالهزيمة والضعف والعجز، بل ويقود الراوي إلى الانخراط مع مستوى متدنٍ مشوّه اجتماعياً وثقافيا وأخلاقياً من الأشخاص فيقتاده ضمن صورة تضج بالإحباط والاستسلام والانقياد إلى شقة مومس مما يوحي بسخرية نابضة.

ويمثّل المقهى مكان من لا مكان له، فحين لا يحتمل الراوي أجواء البيت بعد زواج أخته بموظف مستغل (عبد المجيد) يعّد من إفرازات عصر الانفتاح، وشريكا في الفساد الإداري ومواجهة الإصلاح وتحجيمه يلجأ الراوي للإقامة به كفضاء تعويضيّ عن الفضاء الأول الذي افتقد ألفته بفعل كدر العلاقات: "كنت أقيم في المقهى طوال الوقت، انتقلت من الطاولة إلى الشطرنج وكان ذلك يقضي على الوقت بطريقة ممتازة لا تتيح حتى الفرصة للتفكير في الأكل."[٢] فانهزامية الذات والإحساس بالعبث والخواء يحوّل الأمكنة إلى مجرد وسيلة لقتل الوقت، مما يدلّ على حجم التراجع والإحساس بتعطّل الفعل وعبثيته. وإن كان "بهاء طاهر" لم يعن بحضور المقهى،هنا، بحجم حضوره في رواية " الحب في المنفى".

---

[1] بهاء طاهر: قالت ضحى، ص١٥١

[2] المصدر السابق: ص١٦٣

ثالثاً: الدير

يأتي الدير فضاء مغلقاً، وبؤرة لحياة الراوي وقريته، تتحرّك الأحداث فيه وحوله في حركة متناغمة يقدّمها السرد عند "بهاء طاهر" ضمن إيقاع يتحرّك به الدّير بموازاة القرية التي تشكّل فضاءً مفتوحاً في مكان ما من الصعيد، "فالعناصر المكونة لها تنتظم في تشكيلات ثنائية ذات إيقاع مضبوط يسمح بتجسيد أبعادها من البداية، فعلى سطح المكان الممثّل للفضاء الروائي تقوم القرية في مقابل الدير، وينقسم الناس في تآلف محبّب ومتكامل، إلى مسلمين ونصارى، وتتكوّن الأسر من بنات وأولاد، وتقوم علاقاتهم على الخيوط الواصلة بين الكبار والصغار."[1] مما يجعل توازن التقنيات السرديّة يبعث على الرواية بهاء خاصاً مما يخلق توتراً وانسجاماً خاصاً داخل الأحداث التي تتحوّل إلى مأساة فيما بعد ،" إنها ترسم المكان وهي تقيم فوقه حركة الزمن، وتكشف مفاصل اختلاف الأديان والأجيال عبر صيرورتها السلسة وعلاقاتها التلقائية."[2] إنّ الدير يقدّم صورة للتسامح والتآلف رغم اختلاف الأديان والأجيال إذ يلتقي المكان الديني رغم قدسيته بالحياة الواقعية، فيمسّها ويتفاعل معها ويتحوّل إلى مهرب يبعث الطمأنينة والحماية من الفاجعة إثر احتدام السرد وسيادة الحقد والكراهية في عالم " خالتي صفية " التي تتحوّل من هيئة امرأة مفعمة بالحب إلى امرأة يغطيها السواد والتجاعيد، ويملأ الحقد قلبها بعد مقتل زوجها الإقطاعيّ إذ يتحوّل الدير إلى مكان يقدم الحماية لحربي، ويراعي المسلمون حرمته فلا يعتدون.

ويقدم "بهاء طاهر" ديره بطريقة " يلغي بها حيادية المكان المتوقعة بصفته مكان عبادة ورهبنة وانعزال، فيضيف مزيداً من الحميمية على تفاصيله حين يوحي بأن تلك النخلات هي نفسها

---

(1) صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، الكويت: دار سعاد الصباح ١٩٩٢، ص٦٤

(2) المصدر السابق: ص٦٥

التي تطرح بلحا مسكراً صغيراً والتي يهاديها الدير لسكان القرية ..... وهكذا يجعل من الدير مكاناً ممتداً بعلائق اجتماعية ودية مع القرية."[1]

ويبدأ "بهاء طاهر" بتقديم الحضور المكاني المهم للدير حين يضعه في العنوان مقابل "خالتي صفية" ممّا يؤذن باستشراف مستقبلي لما قد يدور من أحداث وأزمات بينهما إضافة إلى علاقتهما بالراوي، وحبه للطرفين. وإذ يموت "حربي" وتموت "صفية" في نهاية مأساوية للقصّ فإنّ الدير يظل موجوداً رغم ما يعتريه من أضرار الزمن ليستعيد مكانته، فيبدأ السياح بزيارته بعد أن كانوا يتجاهلون وجوده، وينشغلون بزيارة المساخيط" مثلما يشير "المقدس بشاي". "ففضاء الرواية المكاني والدلالي موزع بين قطبين: المرأة والدين المتعالي على الحركة والمجافي للحياة. والتقابل الذي يقوم بينهما يشرح عبر جسر العطف جدلية عوالم الفرد والجماعة....ويحضر حسّ الأنوثة الذي تعقدّه وثنية التقاليد في مواجهة مع حسّ الذكورة المعلّقة المنذورة للغيب والمدلّهة في حب الشجرة المقدسة.... أما واو العطف في عنوان الرواية فهي العمود القائم بين كفتي الميزان، بين ضفتي المرأة والدير، حيث تتحول أعياد الحب والخصب إلى قدر الجدب والعقم وخنق الحياة في الحركة الروائية الأولى، وحيث يتولى التوازن الدقيق بينهما استنقاذ المستقبل وانتصار الحياة بمتغيراتها ومنطقها عبر الحركة الروائية الثانية والأخيرة في إيقاع درامي مضبوط."[2] ويقدّم "بهاء طاهر" وصفاً مكانيا دقيقا للدير مثلما يراه الراوي الذي تربطه بالدير علاقة خاصة، فيبدأ بتحديد موقعه بالنسبة للقرية، " يبعد الدير مسيرة نصف ساعة من آخر بيت قبلي البلد."[3] ثم يحدّد موقعه بالنسبة لبيت الراوي

---

(1) لانا، مامكغ: ص٢٣

(2) صلاح فضل: ص٧٤

(3) بهاء طاهر: خالتي صفية، ص٢٩

" وكنا باعتبارنا أقرب البيوت إلى الدير جيراناً بمعنى ما."[1] وبناء على هذا القرب المكاني تتوثق العلاقة الاجتماعية والوجدانية بين بيت الراوي والدير فيتبادلان الهدايا في العيد، ويتبادلان التهاني في المناسبات علما أنّ والد الراوي يمثّل صورة رجل الدين المتفهم المتنوّر في القرية، فيقدّم السرد صورة مشرقة للعلاقة بين الديانتين، وبلسان الراوي الطفل مما يزيد من المصداقية في الكلام: " كانوا يهدوننا في المواسم بلحا مسكرا صغير النوى... واعتاد أبي في طفولتي منذ أكثر من ثلاثين سنة أن يصحبني معه في عيد السعف وعيد سبعة يناير لكي نعيد على الرهبان."[2]

ويصير الدير فضاء مكانيا يأخذ الراوي فيه متنفسه، وطريقا ليتكشف عالما حكائيا غرائبياً جديدا لا يعرفه قبلا من خلال علاقة خاصة تتجاوز فروقات الأديان والأجيال بينه وبين الراوي: " وكنت في العادة أنهي كل مشاوير الهدايا بعد صلاة العيد وأرجئ علبة الدير إلى قبل الظهر لكي آخذ راحتي بالكامل.[3]

ويبدأ الراوي الوصف المكاني ابتداء من بوابة الدير: "وعندما أصل إلى بوابة الدير كان يفتح لي المقدس بشاي البوابة المنخفضة وهو يحييني متهللا: أهلا بالتلميذ النجيب أهلا بابن الحاج الطيب أهلا بجيران الخير."[4] ثم ينتقل إلى أرض الدير التي تتحوّل من رملية إلى زراعية بفضل معرفة المقدس بشاي وثقافته الزراعية وعلمه، "وكان يقول إن بشاي تعلم أسراراً كثيرة من زراعة أرض الدير الرملية الطينية"[5].

---

(1) المصدر السابق: ص٢٩

(2) المصدر السابق: ص ٣٠.

(3) المصدر السابق: ص ٣٠.

(4) المصدر السابق: ص٣١

(5) المصدر السابق: ص٣٤

ولا يقدّم "بهاء طاهر" الشكل المكاني مجّرداً، بل يقدمه غنيا من خلال حركة الشخوص فيه، فيقدّم تقاليده التي تثقل على الراوي إذ يقول: "فعندما كنت أذهب مع أبي كان محتماً علي أن أجلس صامتا بينما يتبادل هو الحديث مع الرهبان."(١) ويقدّم وصفا لقاعة الدير التي كانت تستحوذ على انتباه الراوي، وتعدّ محوراً للبنية المكانية للدير: "القاعة المستطيلة التي تختلف عن كل مباني الدير.... والتي كانت دائما رطبة في عز الحر وكانت هذه القاعة تضم آثار الدير: لوحات من صور لأشخاص ونباتات مرسومة على أخشاب قديمة وعلى قطع من النسيج، إلى جانب تماثيل صغيرة متناثرة، ولم يكن يلفت نظري في تلك السن غير الوجوه الملتحية الحزينة دائما"(٢). ويقود هذا الوصف إلى حكاية هذه القاعة إذ يقصها المقدس بشاي على الراوي ليقدم حكاية بنائها ليحتضن السرد قصة "كب النور" المهندس الذي جاء من المدينة ليصمم هذه القاعة المختلفة ببنائها عن كل بيوت القرية التي تبنى يدويا. والقاعة مثلما يشير الراوي: "كانت أيضا مبنية من الطين مثل بقية القلابات والمباني في الدير باستثناء الكنسية والسور، ولكن جدارها الخارجي كان مطليا بالجير الأبيض (٣). ويوقظ "بهاء طاهر" المكان من خلال الصوت المتمثّل بالنغم الديني الحزين إذ تشف الروح، ويتهدّج القلب بالصلاة، فتجتمع حاسة البصر التي ترصد تفاصيل المكان، بعيني الراوي مع حاسة السمع، ويتيقظ الوجدان الذي يراقب الصور، وينفعل بإيقاع الصوت وصداه المتردد أمام صورة العذراء فتنفصل اللوحة المكانية عن العالم لتخلق أجواء روحانية مختلفة أشبه ما تكون بصلاة، مما يؤكد أن الله يتحرك في النفوس النقية والأرواح الطاهرة رغم اختلاف الأديان والأجيال والأمكنة : " أذكر في أول مرة دخلت فيها تلك القاعة مع المقدس بشاي أنه توقف أمام صورة للعذراء وهي

---

(١) المصدر السابق: ص٣٦

(٢) المصدر السابق: ص ٣٩.

(٣) المصدر السابق: ص٤٠

تحتضن المسيح الرضيع وبدأ يغني فجأة بصوت أجش.... وثم بدأ صوته يتهدج بالبكاء وهو يغني...وأنا أراه يزداد شبها بتلك الوجوه الحزينة المرسومة على الأحجار والأخشاب المتشققة المحيطة بنا."[1] "ومن المعروف أن الحاستين الرئيسيتين في علم الجمال هما: حاسة البصر وحاسة السمع ومن خلالهما يستطيع الفنان أن يحقق أكبر جمالية للمكان الموصوف."[2] ويتحوّل الدير إلى مأوى وإلى مكان للسلام والحماية، يراعي حرمته جميع سكان القرية، وإن دلّ السرد على وجود فئة خارجة عن احترام قدسية المكان الديني، وحرمته في الديانتين ممثلة بـ"صفية" و "حنين" ليدلّ على أن النوازع الشريرة في الإنسان تؤدي إلى مثل هذه التجاوزات التي لا علاقة للأديان بها: فقال له بنبرة حزينة: صل يا حربي. اجعل الصلاة قرة عينك ينفسح أمامك هذا الخصّ الصغير يتسع كأنه الأرض كلها."[3] فالمفاهيم الدينية من وجهة نظر الحاج تحوّل الفضاء المغلق إلى فضاء مفتوح يسع الأرض كلها بلا حدود. ويربط السرد بين هذه الحادثة وحادثة إيواء النجاشي للمسلمين في الحبشة رغم أن "حربي" لا يمثل اتجاها دينيا، ورغم ظهوره بصورة البطل إلا أنه يشكل في زاوية منه خاضعا للإقطاع متذلّلا إلى"البيك" فتخدش صورة البطل فيه، مما يضعنا أمام مبالغة الروائي وحماسه وانفعاله المحتدّ ضدّ العنصرية الدينية.

ويخضع الدير لفعل الهيمنة الزمنية، وسلطة التحوّل التي تخضع لها البنية المكانية للرواية أسوة بالقرية وبيوتها وشخوصها تأثراً بالواقع السياسي في مصر، مما يربط الفضاء المكاني للقرية والدير بالفضاء المكاني الكبير فتتّسع الدلالة من الخاص إلى العام: "كانت البلدة تتغير، وكان الدير يتغير، جاء رهبان جدد متعلمون. وأصبحت هناك مكتبة كبيرة في قاعة

---

(1) المصدر السابق: ص٤١

(2) شاكر النابلسي:جماليات المكان ، ص٣٣

(3) المصدر السابق: ص٩٨

"كتب النور" التي أعيد تنظيمها وطلاؤها."[1] وتتغيّر العلاقة بين الراوي والدير بسبب هذا التغير: "بدأت لأول مرة أشعر بالخجل والإحراج لأنني لم أعد أعرف أحداً من الرهبان، كان الرهبان الجدد مهذبين.... ولكن قليلا منهم من كان يتحدث لهجتنا الصعيدية أو يعرف تاريخ قريتنا."[2] فالزمن يتبدّل، والمكان يتبدّل في الظاهر، فقط، وقد وأدى ذلك إلى نسيان التاريخ والقيمة الوجدانية للمكان. مما يدين عصر الانفتاح بطريقة ما مثلما نجد في " قالت ضحى" "فبهاء طاهر" يمتلك مقدرة تصويرية عالية بنفس كتابيّ طويل يضج بالشاعرية واللغة التي تتحرّك بين البساطة وبين العمق في آن، وتظهر في وصفه للأماكن الدينية التي يتزعمها الدير "في خالتي صفية" والمعابد والآثار الفرعونية في "قالت ضحى" ،وفي "واحة الغروب".

رابعا: السجن

يشكّل السجن نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحوّل في القيم والعادات.[3] إضافة إلى ما يسببه من تغيرات سيكولوجية تجعل الفرد يتقوقع على ذاته، ويعيش فجوة بين حياته خلف القضبان، وبين حدود عالمه الخارجي الذي تتغير طريقته في النظر إليه، ففي السجن يجتر السجين ذكرياته حزنا وفرحاً وبها يعيش.

ويظهر السجن عند "بهاء طاهر" مرتين: مرة في "خالتي صفية و الدير"، ومرة في "الحب في المنفى". ففي " خالتي صفية و الدير" يأتي السجن عقوبة "لحربي" مدة عشر سنوات لقتله السيّد الإقطاعي. ولا يطالعنا السرد بتفاصيل حياة "حربي" في السجن، أو بوصف مجمل أو تفصيلي للفضاء المكاني، إنما يكتفي بذكر ما تركه السجن من آثار على "حربي" الشاب

---

[1] المصدر السابق: ص١٣٦

[2] المصدر السابق: ص١٣٦

[3] انظر: حسن البحراوي: ص٥٥

القويّ مفتول الشاربين والمتقد رجولة ، والذي يمثل حلما لكل صبايا القرية اللاتي تتقدّمهن "صفية" التي تحوّلت إلى عدوه اللدود،" رأيت حربي بعد أن نزع عن وجهه اللثام. كان الشعر قد سقط من معظم رأسه، وأصبح خداه بقعتين زرقاوين تنقش فيهما ندوب وجروح صغيرة متجاورة. وكانت في عينيه نظرة منطفئة كان وجهه كله منطفئا."[1] فالسجن مارس سطوته على جسد حربي بما تركه من آثار، وما أصابه من تحوّل وتغير إلى أن يتعرض "حربي" لسجن من نوع آخر يتمثل بجدران الدير الذي لا يستطيع مغادرته خوفا من الثأر إلا أنه يظل أقل سطوة وأكثر حميميّة من الفضاء الأول لعناية والد الراوي والرهبان به ،" أعرف أن تقييد الحركة هو سجن أيضا، ولكن ما باليد حيلة."[2]

ويظهر في رواية "الحب في المنفى" سجن من نوع مختلف مرتبط بالظروف السياسية ضمن منظورين: السجن المرجعيّ المتمثل بجدران وقيود، ويمتلئ بكثير من وسائل القهر والتعذيب لأصحاب الفكر ومنتمي الأحزاب وأصحاب المواقف السياسية المناهضة للسلطة؛ والسجن النفسي المتمثّل بقهر "البطل الضد" وإقصائه إلى المنفى إذ يتحوّل هذا الفضاء المكاني المفتوح إلى فضاء مغلق خانق أشبه ما يكون بالسجن. "فإبراهيم" شيوعي تعرّض للسجن في وطنه، وخسر زوجته لأنه لم يرد لها أن تعاني في غيابه رغم تمسكها به، وتستيقظ هذه الذكريات إذ يلتقي "إبراهيم" بالراوي في المنفى مهزومين متعبين. وإذ يتواجه الشيوعي والناصري يشتدّ الجدل بينهما، وتستيقظ المواجع بينهما، فيتحدّث "إبراهيم" عن السجن، ويشرح ما يصنعه السجن من تشويهات لذات السجين خاصة وأنه لم يرتكب جرماً أكثر من إيمانه وتمسكه بمبادئه تصدياً للسلطة، ودفاعاً عن وطنه في وجه الظلم، "يتغيّر الإنسان في السجن،

---

(1) بهاء طاهر: خالتي صفية والدير، ص٩٩

(2) بهاء طاهر: خالتي صفية والدير، ص٣٦.

العواطف المشبوبة في خارجه تنطفئ داخل أسواره. كانت رسائلها إليّ ملتهبة بالحب والشوق، وكانت السطور التي أكتبها خابية كالرماد، لابد أنها فهمت بالتدريج أن حبي لها قد مات."[1]

وبعد الخروج من السجن وزوال الضغط النفسي الذي يسبّبه المكان تبدأ الذات بمراجعة قراراتها ومعاتبة النفس "لعلها لو انتظرت قليلا.... "[2] ويرد السجن في "الحب في المنفى " بعيداً عن مصر ضمن حركة سرديّة استرجاعية فيتسع مدلوله ضمن أجواء تمتلئ بقضايا مختلفة لجنسيات مختلفة. فيصير قهر المثقفين وسجنهم الحاضرضمن هذا الفضاء المغلق الذي يهدم الذات ويقلّصها طريقا للحديث عن قضية قهر على المستوى الإنساني ككل. " فقد صار "بهاء طاهر" وبعض الروائيين ينظرون للغرب بطريقة مختلفة، فهي الرؤيا باتجاه الإنسان، فالإنسان في الغرب ذي الحضارة الجديدة مطحون، وفي الشرق ذي الحضارات العتيقة مطحون هنا وهناك لينصهر في بوتقة واحدة لا ترحم."[3]

ويحضر السجن ممثّلا بسجن " بيدرو " وتعذيبه في تشيلي –حيث التمييز العنصري – وقتلهم لأخيه الأصغر " فريدي" ، وفراره هو ليواجه سجنا وتعذيبا آخر في المستشفى الذي يفترض به أن يكون مكانا إنسانيا فينتقل السجن إلى المنفى ،" أمّا طرق التعذيب في سجون شيلي فهي نفسها التي وصفتها اللجنة في نشراتها السابقة عن ذلك البلد وعن بلاد أخرى في أمريكا اللاتينية وبقية القارات. وكان أكثرها شيوعا في شيلي الصدمات الكهربائية على طريقة الشواية – أي وضع أقطاب كهربائية متحركة على جسم المجني عليه وهو مقيد إلى سرير حديدي. ومغطى بالمشمع. وتحدث الصدمات بهذه الطريقة آلاما قاسية جداً في العضلات

---

(1) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص٣

(2) المصدر السابق: ص٣٧

(3) محمد عبيد الله: عالم بهاء طاهر، عمان : دار مجدلاوي ٢٠٠٥، ص٧٤

والأعصاب لعدة سنين..."[1] وتحضر تفاصيل أخرى لهذا الفضاء المغلق الذي يزيده التعذيب إغلاقا وضيقا على لسان "مولر" ضمن مؤتمر لنصرة الإنسان، "قال إن اللجنة وجدت في شيلي حالات خطيرة جداً بين المسجونين السياسيين الذين يبلغون عدة آلاف. وبدأ يذكر أرقاما عن حالات المرضى في السجون وعن التعذيب بالضرب وبالكهرباء وبالحرمان من النوم والاغتصاب الجنسي وبوسائل أخرى. وقرأ أسماء بعض الذين ماتوا تحت التعذيب."[2] فواضح أنّ السجن السياسي يستهدف إخضاع الجسد والتدمير النفسي معا، باستخدام وسائل التعذيب الجسدي والنفسي، ممّا يوجّه إدانة للسلطات التي لا تراعي إنسانية الفرد ولا تهتم إلا بمدّ هيمنتها. ويزداد السجن بشاعة حين يتحوّل الأطباء إلى جلادين يمارسون أساليب التعذيب داخل المستشفى الذي يصير سجنا، فيقول "بيدرو" الذي تترجم له "بريجيت": "مدّ واحد من الضباط يده وأغلق أسطوانة الأوكسجين، وشعرت مرة أخرى بالدم في حلقي وفي فمي. أسمع غرغرته في حلقي، ولكني لا أستطيع أن ألفظه من فمي فجاء الطبيب بجهاز ووضعه في حلقي وبدأ يسحب الدم. قال الطبيب أنه ينصحني أن أتكلم لكي أعيش، ولكنه لم يفتح أسطوانة الأكسجين. "ورأيتهم وأنا راقد على سريري يخلعون ملابس فريدي.. رأيتهم يضعون منشفة كبيرة في فمه...وأوثقوه من قدميه ومعصميه على سرير معدني بجوار سريري .... ورأيتهم يضعون على جسم فريدي الأشياء الكهربائية...وسمعت شهقة فريدي برغم المنشفة...ورأيت جسمه العاري يرتفع عاليا ومقوسا ومشدوداً."[3] وإذ يراقب بيدرو موت أخيه، ويتضاعف وجعه وإحساسه بالقهر والعجز فإنه يصرخ داخل قضبان السجن الضيق يشتم ويلعن، ثم يصرخ في قاعة المؤتمر بكلمات تدين السلطة والقتلة والطب اللاإنساني المتواطئ مع السلطة

---

[1] بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص١٣

[2] المصدر السابق: ص١٣

[3] بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص١٧

بكلمات أشبه بالهذيان دون رابط بينها: " ولم أميّز من أقواله غير كلمات فريدي... إدارة الأمن الوطني...كباتيلو....الطبيب."[1] ويزيد من وجع هذه الحادثة، أنّ السرد إذ يقصّ هذه الحادثة المروّعة لا يعتمد الخيال، بل إنها واقعة حقيقية تثبتها النشرات والوثائق. ويحسن الراوئي توظيفها ليندّد بالظلم والقهر والسلطة وسجونها." ويزيد "بيدرو" في كشف بشاعة السلطة وتواطؤ الطب معها حين يروي حادثة إصابته بالرصاصة، ومقتل سائق التاكسي ببشاعة :" أنا متأكد أنه مات لأنني رأيت بعيني الدم، ورأيت أجزاء من مخه على الرصيف ولما سألني الضابط في المستشفى كنت أشعر بعطش شديد..فنزع الضابط عن ذراعي حقنة الدم، ونزع أنبوب الأكسجين من أنفي... قال الضابط: سأتركك تموت."[2]

وتتسع دائرة السجون لتدين الإنسان الذي يقتل أخاه الإنسان لتصل إلى لبنان إذ يتوحّد الهم الإنساني العام، فتتشابه الطرق، وإن اختلفت أسماء الشخوص فيصل السجن إلى أبشع صوره، وأكثرها قهراً مما يجعل منه فضاء للموت والاختناق، " أوقف الجنود عربة الإسعاف التي كان يقودها...عصبوا عينيه ووضعوه في سيارة عسكرية وانهالوا عليه ضربا بالعصي وبكعوب البنادق حتى حطموا عظام ساقيه .... هاهي صور لآثار التعذيب بالكهرباء حول حلمتيه. وهناك بالطبع آثار في المواضع الأخرى."[3] ويدمّر السجن حياة "يوسف" ويحرمه من تحقيق حلمه بأن يكون صحافيا فيضطر إلى الفرار والزواج بامرأة متقدمة في السّن، والعمل في مطعمها، وانتهاء باستغلال الأمير النفطي له، "كان محكوما علي بالسجن ستة أشهر لأنني اشتركت في مظاهرة هتفت ضد السادات....هربت إلى ليبيا ومن ليبيا جئت إلى هنا."[4]

---

(1) المصدر السابق: ص١٨

(2) المصدر السابق: ص١٦

(3) المصدر السابق: ص٧٢

(4) المصدر السابق: ص٧٦.

ويتحوّل مركز الاستقبال الخاص باللاجئين القادمين من شيلي إلى سجن في عين "بريجيت" الراصدة لصور القهر،والتي توجّه عدستها إلى "مولر" الذي تتخذ منه موقفاً سلبياً يجعل منه مجرد مراقب ومتلاعب بآلام الآخرين الذين لا يرى فيهم سوى أرقام في دراساته ، إذ يمكثون تحت الإقامة الجبرية لفترة طويلة دون مخرج أو خلاص ،" تعرف أنه منذ هرب من تشيلي لم يحصل على إقامة شرعية في أي مكان إن هذا المكان أشبه بالسجن."[١] وهنا، يحضر المفهوم النفسي للفضاء المكاني، فالقهر يتضخم، والفضاء المغلق يتسع ويمتدّ بأبشع صورة ليبتلع الكل حين لا يجد الإنسان مكانا يعترف بوجوده كإنسان ومواطن يستحق الحياة.

ويشكّل المنفى سجنا نفسيا يعيد الذات إلى نفسها، تبحث عن كينونتها، وتسترجع الماضي، وتتكشف إخفاقاتها: " كنت قاهريا، طردته مدينته للغربة في الشمال."[٢] وقوله: "ما الذي ذكرني الآن بهذا الطفل ما الذي فتح كل هذه الجروح؟ أم إنها مفتوحة دائما"[٣].

يتحرّك الفضاء في "الحب في المنفى" وفقا لحالات الشخوص النفسية، فينقله الراوي إلينا بعينه وعين شخوصه المصابة بالإحباط والمحاصرة بالانكسارات، فيتسع السجن الخارجي بمفهومه المرجعي، أو بصورته الممتدة الشاملة للقرية وظروفها بمدلوله النفسي الداخلي المتشكّل من إحساسهم بالعجز والإخفاق لخلق فضاء مغلق ضمن منظور إنساني يتجاوز الأفراد ليشمل الإنسانية ككل، "والمكان بطبيعته غير العاقلة محايد بالضرورة، لكن الإنسان لا يمكن أن يكون محايداً في تعامله معه."[٤] فكلّ ما ورد على لسان "إبراهيم" "والراوي وبريجيت" من انكسارات وأوجاع ماضية يوقظها المنفى، وتكتمل بإخفاقات جديدة حاضرة تقود

---

(١) المصدر السابق: ص٩٣.

(٢) المصدر السابق: ص٥.

(٣) المصدر السابق: ص ٤٦.

(٤) صلاح صالح: ص ٥٥.

إلى انهزامية الشخوص وانسحاقها تحت وطأة الزمن والمكان ليتشكّل سجن المنفى وسجن الإنسان الذي يمتّد فضاء واسعاً، يعمل على سحق الشخوص، ويحجّم أحلامها فتتحول الرواية في بعض مشاهدها إلى اختناقات نفسية يشكّلها المكان.

خامساً: المرآة

جاءت المرآة عند "بهاء طاهر" فضاء مكانياً ضيقاً تنحصر صورة الذات داخل إطاره في روايتي "نقطة نور" و"الحب في المنفى"، مرة لتدلّل على مواجهة الذات لنفسها، إذ تطرح الذات الأسئلة وتحاول فهم دواخلها النفسية؛ ومرة لاكتشاف الآخر، ومرة لتعرية الذات؛ وأحياناً أخرى للرصد والمراقبة إذ تحاول فهم ما تحسه.

تأتي المرآة في "نقطة النور" فضاء مكانياً تقف "لبنى" في مواجهته محاولة لاكتشاف ذاتها، إذ تطرح الأسئلة محاولة للخروج من عتمة الحاضر والماضي بتحريض من لحظة اتصال حاضرة بينها وبين "سالم" ضمن فضاء مكانيّ مغلق ومعتم يتمثّل بالبيت الذي يفتقد لدفء الأواصر الأسرية، فتنعكس عتمته على المداخل والممرات، وقطع الأثاث رغم فخامة المكان ماديا، "وقفت أمام المرآة تتطلّع إلى وجهها المتضرج ثم أغرقت في الضحك وقالت: كيف يعبّر السعداء عن فرحتهم؟ يرقصون؟ بدأت تدور حول نفسها أمام المرآة حتى أصابها الدوار."[1] ويأتي الإغراق بالضحك مؤشرا على شدة الحزن، وعدم القدرة على تصديق إمكانية تحقيق السعادة، فتقف الذات أمام صورتها في المرآة تسأل عن طريقة للتعبير عن الفرح الذي لا تعرفه ضمن وحدتها "أحكي لمن؟ من يمكن أن يسمعني في هذا البيت الخالي."[2]

---

(1) بهاء طاهر: نقطة النور، ص ٨١.

(2) المصدر السابق: ص٨١.

إذ تقف "لبنى" أمام المرآة لتواجه فإنّها تقوم بفعل الهرب بحثا عن متنفس تفرّ به بلحظة السعادة الوحيدة التي تستشعرها محاولة لتجاوز هموم ثقيلة تحاصرها. "احتضنت كتفيها بذراعيها وراحت تتطلع لنفسها في المرآة وقالت: ينسى من يحبون همومهم، نسيتها بالفعل"[1]. وهذا ما يكشف السّرد عكسه إذ تزداد إغراقا في الحزن، وتتقوقع داخل كآباتها. ويقود الوقوف أمام هذا الفضاء المحصور المغلق "لبنى" إلى تعرية ذاتها، فتواجه الحقيقة التي تحاول أن تتناساها، "رفعت إصبعها السبابة ووجهتها إلى نفسها في المرآة ها آنذا الآن اكذب، هناك أشياء لا تنسى، ليكن، ولكني بالفعل سعيدة. إذن أفتح درجا داخل روحي وأخرج الأشياء،لكن كيف يمكن للحب أن يجيء لو لم أكن قد نسيت بالفعل..."[2] فإذ تستعد الذات لفتح درج داخل روحها لتخبئ به سعادتها، يستيقظ الماضي المتمثّل "بمرتضى" والإذلال الجسدي الممثّل باعتداء الأستاذ عليها- مثلما يتضح فيما بعد- ولكن الذات المنهكة التي تريد الهرب والاحتفاظ بلقطة من السعادة تحاول تعرية الأشياء، ثم تأويلها لخدمة الحاضر المؤقت الذي تستشعر السعادة منه.

ويساعد الوقوف أمام المرآة الذات على الدخول في مونولوج تطرح من خلاله هواجسها، وتفكر من خلاله بتجاوز المرآة التي لا تكفي بحثا عن وجود إنساني حي يستمع إلى صوتها، "وقفت مرة أخرى أمام المرآة، ولوّحت بيدها: لا داعي للمبالغة: لن تطردني... ثم ما الذي يمكن أن تقوله لأمها عن الحب."[3] ثم سرعان ما يعاودها الإحساس بالخيبة، واستشعار بعد والديها، وعتمة بيتها، فتعود لاستذكار حوادث صادقة عاشتها بمواجهة سلطة والدها.

---

(1) المصدر السابق: ص٨١.

(2) المصدر السابق: ص٨١.

(3) المصدر السابق: ص٨٣.

وتأتي المرآة، أيضاً، كاشفة ومعرية للذات في "الحب في المنفى": "فاجأني وجهي في مرآة السيارة متجهما وشاردا فأجفلت قلت لا لن أعود إلى ذلك، ليس في هذا المكان الجميل ولا في هذا الصباح المشمس. لن أستسلم اليوم لذلك الشرود... إن لم تفلح السكينة في هذه الغاية من أن تنقذني من ذلك فسيكون أي شيء آخر أفضل من البقاء."[1] فالراوي يدرك تأثير الماضي وخيباته، ويحسّ بتعب من استرجاعه كلما تعرّض لمشهد في المنفى، فتأتي ملامح الوجه الشاردة المتجهمة في مرآة السّيارة لتحفّز البطل على الانتباه إلى حالته النفسية، ومحاولة المواجهة.

وتساعد المرآة "بيدرو" على مراقبة ما يدور حوله لحظة الإحساس بالخطر "رأى في المرآة السائق نفسه الذي حاول أن يأخذ الحقيبة، ورأى معه أشخاصاً آخرين، وانتبه الراكب أيضاً وأخذ ينظر للخلف."[2]

وتشكل المرآة فضاء مغلقا يحصر به الراوي صورة الآخر المّمثل بالمرأة محاولة لاكتشاف دواخلها النفسية: "كنت أنظر إلى وجهها في مرآة السيارة، وأرى ذلك الانسحاب الكامل إلى الداخل. أوشك أن يقول يا ابنتي ما زالت الدنيا كلّها أمامك فلا تتركي نفسك لتصبحي مثلي."[3] ويدرك الراوي هذه الصورة، ويفهم مدلولاتها لأنها صورة شبيهه بصورته، لذا تتحرك أفكاره الداخلية داعيا إياها أن تقاوم كي لا تتحوّل إلى صورة مشابهة لانهزاميته وعجزه.

وترصد المرآة ملامح الآخر، فتلتقط تفاصيل المرأة الجسدية، بل وتحاصرها من كل الزوايا: "كانت تسبقني في مدخل العمارة الذي تحف به المرايا على الجانبين. وهي تمشي

---

(1) المصدر السابق: ص ١١٤.
(2) المصدر السابق: ص ١٥.
(3) المصدر السابق: ص ٥٧.

بخطوات سريعة، فأراها خمس وست مرات على اليمين وعلى اليسار بزيها الأزرق. وأراني خلفها بخطواتي البطيئة، وثوبي الداكن نقيضين كاملين وقلت لنفسي هازئا الربيع والخريف، الليل والنهار. تعال يا "إبراهيم" ها أنذا أتلذذ بإهانة نفسي."[١] وتقف صورة الراوي بمحاذاة الجسد الأنثوي الغض بثيابه الزرقاء، فيحرّك هذا الفضاء المغلق الراوي لجلد ذاته لمجرد التفكير بالمرأة أو اشتهائها لاتساع خطوط التضاد بينهما. فالفضاء يحرّض على تعذيب الذات وحصارها.

وتأتي المرآة من الزمن الماضي اتكاء على تقنية الاسترجاع إذ تراقب "منار" المرآة، وتتحسّس عقدها القديم، فتقود حركة السرد إلى نقاش بينها وبين الراوي يندّد بعصر الانفتاح، وازدواجية القيم لدى الراوي – كما تراه المرأة – فمرة ينادي بالمساواة الاجتماعية، والقيم الثورية، ويتحدث عن عذابه، وعذاب الفلاحين، ومرة يقتني بيتاً وسيارة "مرسيدس" بمواجهة امرأة عادية تطالب بملابس ومجوهرات متجرّدة من ثقل المبادئ الفكرية التي تفخر أنها لم تنادي بها مثله، مما يجعل طلبها مبرّرا، " وقفت أنتظرها وهي تتزيّن أمام المرآة. بعد أن أنهت تحسّس العقد... وكان هدية قديمة عدت بها من أحد أسفاري. قالت متبرمة: أظن أن كل صاحباتي ستمن من رؤيتي بهذا العقد " " أفلتت مني العبارة دون قصد وأنا أزفر. لم ينج أحد من عصر الانفتاح...أنت، أنت شخصيا أول الانفتاحيين." [٢]

سادساً: المعابد والهياكل

إنّ الإنسان من خلال حركته في المكان هو الذي يرسم – في نهاية المطاف – جمالياته فالمكان دون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد لا حياة ولا روح فيها. كذلك فإنّ الإنسان

---

(١) المصدر السابق: ص٥٨.

(٢) المصدر السابق: ص٤١

بمشاعره وعواطفه ومزاجه يأخذ من الطبيعة وفصولها وطقوسها ما يساعد مشاعره ومزاجه على رسم المكان.[1] وتحضر جماليات المعابد والهياكل من خلال حركة الشخوص الذين يوظّفهم "بهاء طاهر" لنقل حساسيته وبراعته في تشكيل الأماكن الأثرية ووصفها، بمقابل اتضاح جماليات المكان من خلال حركة الشخوص فإنّ المكان يحتل "دوراً بارزا في الكشف عن عالم الشخصية النفسي إذ أن المكان يقوم بتجسيد إحساس الشخصية. " [2]

و تأتي المعابد والهياكل"في قالت ضحى" فضاء مغلقاً يتسع لتهويمات الراوي و "ضحى". وتحضر مرة ضمن دائرة الحلم إذ تستحضر " ضحى" أسطورة "إيزيس وأوزاريس"، وتتماهى مع "إيزيس"، وتنطق بصوتها عند استرجاعها للحظة ماضية تختلط بالحاضر لحظة احتدام علاقة الحب جسديا وروحيا بينها وبين الراوي. ومرة ضمن دائرة أوسع في "روما" لتكون " مكانا قصيّا يتيح لمشروع الجنس والحب بالاكتمال بعيداً عن أعين الرقباء[3] عند تحقيق التحوّل في شخصيتها. فالتخلص من القوانين الدينية والاجتماعية، وخوض مغامرة الحب والجنس إلى أبعد حدودها ضمن إطار المعابد والهياكل والتماثيل التي تستهوي "ضحى"، وتشكّل جانبا من نسيجها النفسي الداخلي يظل متعذراً في مصر، ولا يتحقّق إلا ضمن تشكّل مساحة واسعة من الحرية يحققها التواجد في "روما"، مما يقرّب الذاتين، ويفتح عوالمها الداخلية، وبما فيها من زوايا واحتقانات وبقع مظلمة ومعتمة تقود في النهاية إلى إجهاض هذه العلاقة. "فالمكان عند بهاء طاهر في قالت ضحى ليس عنصراً جماليا فقط بقدر ما كان أداة وظيفية خدمت سياق العمل على غير صعيد"[4]، وإن كشف المكان في زاوية منه دواخل

---

(1) انظر: ادوارد الخراط: ص١٤٤

(2) المصدر السابق: ص١٤٤

(3) انظر: لانا مامكغ: ص١٤٦

(4) المصدر السابق: ص١٤٩

الشخوص واتجاهاتها فإنه في زاوية أخرى ينقل اتجاهات الروائي ومعاناته. "فبهاء طاهر" يعاني غربة جغرافية عن الوطن، ونفسية إزاء المجريات التي تكاد تغتاله من الداخل، فسياسة الانفتاح وتبعاتها الثقافية والقيميّة والفتنة الطائفية، والتدمير العبثي لبنيته الحضارية تحت ستار الدين إضافة لتداعيات الستينيات وخذلان المثقفين وآمالهم العظيمة على الثورة الناصرية."[١]

ولعل استدعاء المعابد والآثار قد قوبل من بعض النقاد بالإعجاب، وقوبل من بعضهم الآخر بالنقد الحاد والموجع، إذ اتهمه "عبد الرحمن أبو عوف" بالوقوع غرقاً في تورّمات الرومانسية الجديدة باستغراقه في صفحات وصفحات من الوصف لآثار الحضارة الرومانية والحدائق والميادين والتماثيل واستغراقه في نشوة حب "ضحى" وتمازجهما حتى وصلا لمرحلة الجنس "والقارئ يتساءل ما هو المبرّر الروائي لاستعراض ثقافة الكاتب بالأساطير وأصداء التاريخ في ورما، ثم هذا الحوار والتقريرية الشاعرية التي خلط فيها بين شخصية "ضحى" "وإيسيت" التي احتواها "أوسير". وكيف يبرّر لنا استخدام الأسطورة المصرية " في أبعاد معاصرة.[٢] والواقع أنّنا لو وافقنا "أبا عوف" فيما ذهب إليه لكنّا نتجاوز جمالية الوصف وسحر اللغة التي قدم بها " بهاء طاهر " هذه الأمكنة إضافة إلى ما كنا قد سبق وقلناه من تحقق مساحة الحرية التي لم تكن ممكنة التحقق لولا التواجد في روما. ولعل إيقاظ " بهاء طاهر " للأسطورة المصرية القديمة قد أضفى على الرواية قيمة وعمقاً عبّر من خلاله عن استيائه من واقع الستينيات، بل ومنحته فرصة ضمن جمالية لغوية قصصية تعود بنا إلى الماضي البعيد، وتوظّفه خدمة للحاضر ضمن نهاية ينشد بها الأمل رغم حالة الانسحاق والهزيمة التي يشعر بها الشخوص. ولا يرى "أبو عوف" في كل ذلك سوى استعراضا " لبهاء طاهر" المتملّص من

---

(١) المصدر السابق: ص٣١٧

(٢) انظر: عبد الرحمن أبو عوف: قراءة في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥، ص٣٨

الفعل العملي الذي ألقي بسببه زملاؤه في السجون أثناء انشغاله بالخطابة في الإذاعة، مما يشعرنا بانعدام الموضوعية، وبحضور إحساس بلهجة عداء مضمرة تنأى عن الحياد إذ يقول: "وطبعاً لا أنكر على بهاء طاهر إمكاناته الثقافية، ولكن الموضوع هو استخدامات هذه الإمكانات الثقافية أو تجربة التعرف على عوالم أخرى اللهم إلا التورم والظن أنه يتجاوز المكان والبيئة التي صورتها الرواية المصرية، إّننا لسنا ضد تصوير الحدث والتشخيصية في الامتداد المكاني خاصة في أوروبا، ولكن لا بدّ من منطق يتسق الرواية هو الذي يحدّد هذا، وليس رغبة التعالي لكاتب...لن نجد بعد تقصّي هذه الأحداث، والنماذج إلا استطرادات تدلل على ضياع (الراوية) وعزيمته و إفاقته الدائمة بلعب الطاولة والشطرنج."[1]

ويتضح انعدام الحيادية عند "أبي عوف" آخذا على "بهاء طاهر" إسهابه في الوصف المكاني لفضاء روما وهياكلها وتماثيلها ليصل اتهامه إلى فشل الرواية كاملة واصفا إياها بأنّها كانت شهادة متأخرة، وأعادت صوت جيل عاش الصراع الاجتماعي والسياسي والفكري حتى درجة الصدام مع السلطة الوطنية الناصرية، ربما لأنه لم يكن مثل كاتب " قالت ضحى" يعمل بأبرز المراكز في أخطر أجهزة الإعلام... وقدّر له أن يشهد على صراع جيله مع سلطة عام ألف وتسعمائة واثنين وخمسين برومانسية المثقف البراجوازي الصغير الذي عندما يشتعل الحريق الاجتماعي يؤثر السلامة، ويحافظ على نفسه حيث يدخل أبناء جيله معتقلات القلعة وطره....ولكن إشكالية الرواية عند بهاء طاهر، هي طموح كاتبنا لأن يكون شاهداً على جدل صراع اجتماعي وسياسي لم يكتو بناره.[2]

---

(١) المصدر السابق: ص٣٨

(٢) انظر: المصدر السابق: ص٣٨ - ٤٠

ويظهر الفضاء المكاني المغلق متمثّلا بالآثار الرومانية وأصدائها في كلّ أمكنة روما بداية بمشهد وصفي لمدخل فندق في روما وغرفه حيث تبدأ عين الراوي باكتشاف المكان بحضور "ضحى" تمهيداً للتحوّل النفسيّ والسلوكيّ الناتج عن ذلك، "كانت واجهة ذلك الفندق....أعمدة رومانية ساحقة وفي مدخله تماثيل من رخام أبيض.... ويتدلّى من سقفه نجف مستدير وضخم من الكريستال. ولكن حين صعدت إلى غرفتي وجدتها كغرف فنادق الإسكندرية القديمة رائحة الخشب العتيق والسجادة المنحوتة الوبر وأدراج الدواليب..."[1] ولعل هذا الوصف المكاني لأعمدة تقلّد الآثار الرومانية، وللنجف المستدير المصنوع من الكريستال تمهّد لجماليات ما قد يأتي من وصف المكان، إذ تحضر الآثار الرومانية بدقتها وتشكليها الفني. ومن جهة أخرى تلفت انتباه عين الراوي التي ترصد المشهد الخارجي، ثم ترصد المشهد الداخلي جامعة بين روح ما يسكنه من تفاصيل مصر وإحساسه بروحها وبين مادية الغرب وترفه المتمثّل في المظهر الخارجي ممهّدا لتجربة الراوي وصراعه مع ما ترسخ فيه من جوانب فكرية وروحية تمنح وجوده قيمة قبل إحساسه بالهزيمة إلى جانب نظرة خارجية مادية انهزامية يضفيها العصر الجديد، إذ يظل الراوي واقفا تحت وطأة الصدام بين ما هو روحي حيّ من الماضي، وبين ما هو مادي ميت رغم ظاهره الجميل في الحاضر.

ويزيد الراوي في تقديم تفصيلات المكان، وإبراز جمالياته ليدّلل على نوعية الحضارة المتواجدة في روما، "ورأيت عند ناحية الشارع نافورة يخرج منها الماء من جرة يحملها عجوز مرمري ملتح ليس لعينيه حدقتان فبدا كالضرير."[2] ويأتي تصويره للعينين خاويتين دون حدقتين تدليلاً على الخواء الروحي للحضارة الأوروبية من زاوية النظر المتحركة في

---

[1] بهاء طاهر: قالت ضحى، ص٦٦

[2] المصدر السابق: ص٦٧

لاوعي الراوي وعند حضور نافورة " تريفي" الخاصة بالأمنيات يلقي الراوي قطعة معدنية، ويتمنى أمنية ليعبّر عن إحساسه بالعبث والانهزامية فيتمنى " لاشيء وكل شيء" إلى أن يصلا إلى ميدان إسبانيا إذ يرتطم نظر الراوي بمسلة مصرية تغوص وسط زهور روما الملونة، ضمن استحضار للتاريخ ومحاولة إيقاظه إيقاظا يائساً، فيحرّك هذا الوصف المكاني إحساس الراوي بغربة التاريخ العربي متمازجاً مع غربته الذاتية ملمحاً بالإحباطات السياسية والفكرية التي شكّلت إحباطاته، "كانت المسلّة مشرعة كسيف قاني الحمرة يغوص مقبضة وسط دائرة من زهور... ولكني رأيت المسلة غريبة جداً ووحيدة فوق تلك السلالم ووسط ذلك الميدان."[١] وتحضر في هذا الوصف المكاني قدرة "بهاء طاهر" على الرسم بالألوان ومزجها، ورصده للتفاصيل الدقيقة المتجاورة ليشعر المتلقي أنه أمام لوحة فسيفاء مكانية تمزج بين الطبيعة وبين الحجر الأثري الأصم فينبعث البهاء في اللوحة.

ويحيط "بهاء طاهر" هذا المشهد بما يكمّله فنقف أمام جماليات متضخمة تقف بموازاة المشهد المكاني الذي يخلو من هذه الجماليات في الشرق، إذ يستبدل بضجيج السكان والشوارع والتراجع الاجتماعي والاقتصادي رغم أن روح الحضارة والتاريخ ماثلة، "ثم مشينا، نافورات أخرى، وقباب وكنائس، وتماثيل في كل شارع. ومن بعيد أثر ضخم مستدير داكن وله نوافذ مستطيلة محدبة."[٢] ويحيط الروائي هذه القباب والكنائس بمشهد حديقة ملونة الأزهار تساعدنا على اكتشاف جانب آخر من شخصية "ضحى" الأرستقراطية العارفة بأنواع الزهور والمالكة لمثلها في بيتها من جهة، وعلى رهافة وجدانها وطبيعة دواخلها من جهة أخرى، "زهور كبيرة ومتفتحة ومعطرة، وكانت ضحى تعرف أسماء تلك الزهور جميعا."[٣] لينتهي المشهد الوصفي

---

[١] المصدر السابق: ص٧٠

[٢] المصدر السابق: ص٧١

[٣] المصدر السابق: ص٧١

بصورة نافورة تزيد جماليات المكان بطريقة توقظ الرغبات والمشاعر الغافية ،" رأينـا تلـك النافورة وسط الأشجار وكانت نافورة صغيرة، خيوطاً رقيقة متوازية من الماء تـصعد مـن الأرض وتتوهج بالشمس الغاربة أوتاراً نحيلة تمتد بالعرض وسط عمودين من رخام، وينكور الماء فوق أطرافها بلورات صغيرة."[1]

وتقف الآثار في روما شاهدة على قهر الإنسان للإنسان، إذ يجتمع الجلاد والـضحية وتسحق السلطة الأفراد، "وفي الكولوزيوم ونحن نخطو فوق تلك الأحجار البنية العتيقة قالـت ضحى: احترس فنحن نخطو الآن فوق بحر من دماء الشهداء ثم استدركت وهـي تـضحك: ودماء الجلادين والوحوش المفترسة من كل نوع."[2] وتظهر سخرية "بهاء طاهر" اللاذعة إزاء ما يحدث في الواقع، "فعند بهاء طاهر مقدرة على الدعابة والتهكم الخفي المرهـف اليـدين أو السخرية الخفية، وهذه المقدرة هي التي تجعله إنسانيا وموجعا في الوقت نفسه."[3] إذ يتحـول مكان الجثث وفضاء صراخها الملوّن بدماء الأحرار إلى مكان للصور التذكارية السياحة، ممّا يضع التاريخ في زاوية مضحكة مؤلمة، "من تحتنا بقايا الساحة المستديرة التي شربت كل تلك الدماء وحولنا بعض السياح يحملون الكاميرات، ويصورون الأعمدة المتكسّرة وأطلال الأقبية الحمراء التي كانت تأوي الجلادين والوحوش."[4] وتوسّع مثل هذه السخرية الفضاء المكـانيّ ليشمل الإنسان المقهور ككل، فالمعاناة واضطهاد الإنسان لا تختص بروما وحدها أو بمـصر بل هي دائرة إنسانية عامة في مواجهة السلطة والقهر.

---

(1) المصدر السابق: ص٧١

(2) المصدر السابق: ص٧٩

(3) ادوارد، الخراط: ص٢٠٤

(4) بهاء طاهر: قالت ضحى، ص٨٠

وتقود "ضحى" المهتمة بالآثار والهياكل الراوي من أجواء االمعالم الأثرية المتناثرة في الأمكنة إلى فضاء المعبد حيث تتكامل الآثار الرومانية، وتخرج من دائرة الفضاء المفتوح في الخارج إلى دائرة الفضاء المغلق الذي يؤطرها فتتكثف زاوية الرؤيا بعين "ضحى" الراصـــدة لتفاصيل المكان– وهي المثقفة المطّلعة– فتغني عين الراوي الراصدة أيضا، لكن ضمن انشغال نفسي مختلف، " صحبتني إلى معبد متهدّم لم يبق فيه سوى قلة من أنصاف القمر المرمرية و قواعد أعمدة كثيرة خالية....تمتد صفوفا وسط حجارة بيضاء متشققة وهل كان ذلــك معبــداً لديونيسيوس أم أنا الذي أجعله الآن في ذهني معبداً. "[1] وتتضاعف جمالية المــشهد المكــاني حين تستيقظ فيه روح الصلوات والتراتيل الخارجة من قلب "ضحى"، ومن باطن كتبها ضمن أجواء أسطورية، فيتحوّل المكان الميت المتعب بفعل عوامل الزمن إلى مكان حي نابض، "ها هو الهيكل المهشم أمام عيني ينتصب، تتجمع الحجارة المبعثرة والأعمدة المبتورة والحــوائط المتآكلة."[2]

ويتحرّك فضاء المعابد والهياكل خيالياً من خلال تعلّق ذهن الراوي بأصداء الأسطورة التي أحبتها ضحى (إيسيت) حيث روت له عند احتدام الحب ما حلمت به في طفولتهـــا، ومـــا صار لها هاجساً وحلما متعذر التحقق في شبابها، فبفعل ظلال الأسطورة. يدخل الراوي دائرة المتخيّل فيتحوّل الفندق، ويكتسي بملامح المعابد مثلما يتشكل في دواخل الــراوي النفــسية، " ورأيتني وسط أعمدة تيجانها من اللوتس ومسلات مكسوة بالذهب ونخيل وزهر، وكنت شعاعاً من الشمس وموجة في البحر، دخلت أيضاً قلب الأشياء وشهدت بدءها."[3]

---

[1] المصدر السابق: ص٨٩

[2] انظر: المزيد المصدر السابق: ص ٩٠ – ٩٧.

[3] المصدر السابق: ص١٠٣

إنّ لغة " ضحى" المطلة من خلال إيقاظها للأسطورة وتماهيها مع "إيزيس "في اللحظة الحاضرة يشكّل دائرة حلمية حرّكت الراوي ووضعته في محورها ليعود إلى البدايات فيستشعر لحظات بدء الحياة الأولى حيث الميلاد البكر للأشياء بفطرتها بعيداً عن تشويهات الحضارة والمجتمع. إن رحلة روما إضافة إلى كونها شكلّت مساحة جمالية روائية، ومساحة مكانية لأفق مفتوح من الحرية أتاحت للشخوص التحرّك ضمن علاقة تبادلية بين الإنسان والمكان، إذ نجد المكان يترك أثره في الشخوص، فروما "بكل امتدادات الحضارة الرومانية فيها، وفيما يعنيه ذلك من قيم خارجية عن منظومتها القيمية الأخلاقية، إذ لا يجد الراوي حرجاً هناك من عرض الزواج على امرأة متزوجة."[١] فإنّها أظهرت الفرق بين جوهر الحضارة الأوروبية والحضارة المصرية العربية مبينة أن إنسان الحضارات القديمة – كالفرعونية – يمتلك إمكانات الخلاص لوعي أبعاد ذاته الحضارية....هذه الذات القديمة بروافدها المتعدّدة و جمال حركتها المعاصرة داخل أفق الحضارة العالمية، ولعل في هذا تفسير لاحتفاء المؤلف الشديد بإبراز سمات المكان في روما بتماثيلها و حدائقها."[٢] مما يشكّل رداً جزئياً على ما قاله "عبد الرحمن أبو عوف" من اعتباره ذلك مجرد استعراض لثقافة "بهاء طاهر" وإطناباً لا مبّرر له.

وضمن حركة استرجاعية ماهرة منسجمة مع تفاصيل الأحداث، يظهر الفضاء المغلق مؤطراً بمعابد الأقصر إلا أنّه مكان مكثّف من الناحية الروحية واللغوية نستشعرها تنزّ من حركية القصّ، واحتقان وجدان "ضحى" بالشجن، فتستيقظ أسطورة "إيزيس وأوزاريس"، ونتحّرك في معبدها الفرعوني ضمن حركة استرجاعية للماضي الحيّ في حلم "ضحى" ولا وعيها من جهة ، وضمن حركة تمثّل واقع التماثيل والمعابد وما طرأ عليها من تغير في

---

(١) لانا، مامكغ: ص١٤٩

(٢) المصدر السابق: ص١٤٦ – ١٤٧.

الحاضر من جهة أخرى، مما يدين الواقع ويوجّه إليه إصبع الاتهام لما يعانيه من إهمال للتاريخ وما يعتريه من فساد.

ويتجلىّ فضاء الأقصر في مصر جزءاً من الجو العام في الرواية، إذ تتحرّك "ضحى" ضمن "جو أسطوري أو شبه أسطوري، فهناك معابد وأطلال وآلهة قديمة وزهور ونذور وأسرار وأشجار نخيل وتوت وسط بحيرات مقدسة ونقوش وتماثيل وأحجار، موكب من الكاهنات والعابدات ونبيذ وحب غامض...وولع بالماضي وبالطّلل الدارس....وتوحّد مع رموز ذلك الزمن القديم."[١] فتحضر أسطورة "إيزيس وأوزاريس" كونها أسطورة الحب والموت والانبعاث والخصوبة، أسطورة التبعثر والتشتت ولمّ الشمل في حالة شبيهة بحالة الخذار التي تعني الدخول بحالة بين اليقظة والنوم، وبين الحلم والإدراك المباشر. تلك الحالة التي تفقد فيها الأشياء والكائنات خصائصها الواقعية الثقيلة المنجذبة نحو الأرض، وتكتسب خصائص أثيرية حلمية تهويمية تدفعها نحو التهويم والتحليق والطيران [٢]. فيحضر المعبد من خلال تقنية الاسترجاع إذ تعود بنا "ضحى" إلى فترة مراهقتها حين ذهبت مع والدها إلى الأقصر ثم تنقل لنا من خلال أجواء حلمية تتحرك بين الحلم والإدراك تماهيها مع "إيزيس"و توحّدها مع "أوسير" ضمن حركة زمنية تعود لعشر سنوات مضت حين كانت "ضحى" طفلة واستشعرت نفسها تتحوّل إلى "إيزيس". فتأتي المسافة الزمنية الثانية أي بعد عشر سنوات لتمّهد لنضوج ضحى (إيزيس) الأنثى واكتمالها مما يبرّر إيقاظ الفضاء المكاني لحلمها الطفولي الأول الذي مثّل النبوءة الأولى التي جعلت من "ضحى" ضمن أحداث الرواية جزءاً من التاريخ، ثم لتكتمل من خلال الأسطورة وتصير جزءاً من رموز الرواية الفكرية.

---

(١) شاكر عبد الحميد: الحلم والرمز والأسطورة- دراسة في الرواية والقصة القصيرة في مصر-القاهرة ١٩٩٨، ص٨٢.

(٢) انظر: المصدر السابق: ص٨٢

وتتجلّى "ضحى" في زيارتها للمكان، واستقبالها للحلم الثاني بعد عشر سنوات أمـام المرآة لتشعر ذاتها أجمل مما هي في الواقع، مما يعني أنّها في يقظتها ظلّت عالقة بـالأجواء الحلمية ولم تنفصل عن "إيزيس" لحظة وصولها إلى المعبد الذي مشت إليه مسيّرة دون تـدخل العقل ليحدّد معالم طريقها الحاضرة المتفوّقة بفعل التواجد المكاني. فيحضر المكـان ضـمن مقارنة على لسان "إيزيس "(ضحى) التي تسترجع واقع المكان الماضوي، وما كان عليه مـن اكتمال وألق، وبين واقع الحاضر وما به من تراجع وتغيّر، وضمن هذا الامتزاج بين الحاضر والماضي في ذهن ضحى المتماهية مع "إيزيس"، وفي ذهن الراوي الذي يستمع إلى "ضـحى" ضمن تراجع الواقع وفساده وتشويهه للتاريخ " فالرواية في جوهرها تحكي تـاريخ الـوطن، تاريخه القديم والحديث، نضال ناسه وكفاحهم دائما سعيا وراء النور والعدل والحرية والكرامة في مواجهة الظلمة والظلم والكبت والامتهان، فالرواية فيها رصّ عميـق لانهيـار الأحـلام القومية، وما يعقب ذلك من انهيار أحلام الأفراد والجماعات."[١]

وإذ تسير "ضحى" إلى المعبد ضمن يقين داخلي بوجوده، وحفظ لتفاصيله معتمدة على المعرفة السابقة المختزنة في الذاكرة، مما يؤكد تماهي "ضحى" مع "إيزيس"، " وجـدت أمـام سوره العالي مسلّة واحدة والأخرى ذهبت، والباقية أيضا لم تكن قمتها مكسّوة فضة ولا ذهبـا مثلما كانت من قبل. رأيت المعبد وكان أطلالا... وفي الأرض أذرع مبتورة ورؤوس مطمورة تبرز من وسط التراب."[٢] فواضح من هذه الوقفة الوصفية حجم التراجع الذي أصاب المكـان بفعل سطوة الزمن الذي يظل محاذيا للأمكنة. لكن "ضحى" العالقة في تاريخ المكان، والمشكّلة لشخص من شخوصه تسقط اللوم على الواقع، فتحسّ بغياب نور"رع" المقدس، وتستشعر حركة

---

[١] شاكر عبد الحميد: ص٨٤

[٢] بهاء طاهر: قالت ضحى، ص٩٨

الطوب المتداعي ليهيمن التراب والرمل على لوحتها المكانية، وتتناثر أجـزاء الآلهـة علـى الأرض، "أذرع مبتورة، ورؤوس مطمورة" لتصل مشاعرها الرافضة لهذا التراجع المكاني إلى ذروة الغضب والاستهجان، "ملأني الغضب وقلت له ماذا فعلتم بالمعبد ألا تعرف أن الآلهة في هذه البقعة المقدسة تجلّت؟ وقلت له هنا كانت الحديقة من أحواض اللوتس.... هنا شـجيرات المسك وفي وسطها البحيرة المقدسة يسبح فوقها إوز وبط كثير."[1] إنّ جماليات المكان تتجلّى من خلال هذه اللغة الوصفية الدقيقة على لسان الشخص العـارف للمكـان ولتاريخـه فيقـدّم "لضحى" (إيسيت) من خلال تواجدها في هذا الفضاء المكـاني المـؤطر والمكثّـف بالحيـاة والأجواء الأسطورية وجدانية عالية وتساميا مختلفا يوحّد بين دواخل الشخوص. فيوجّه السرد إدانته للواقع على لسانها إذ تقول: " ماذا فعلتم بالمعبد " فالاستنكار لا يتعلّق بالمعبد، بل يتعلق بفضاء أوسع يتمثل بالتاريخ في مقابل الواقع الذي أفسد كل شيء.

وتحضر، هنا، حالة أشبه بالهذيان تعبيراً عن رفض هذه التشويهات إذ تحرّك "ضحى" إصبعها، وتصرخ بتوتر داخلي عالٍ هنا كان كذا، وهنا كان كذا ضمن تيقّظ للحـواس التـي تستشعر عبق الزهور وتشتمها، وتراقب ألوانها، وتتلمس التماثيل وسـلّم المرمـر. ويـستمر الهذيان إلى أن يقدّم الوصف على لسانها أجواء المكان الدينية، فتستحضر غياب الآلهة، وتقيم مقارنة بين واقعها الماضوي والحاضر لتصرخ بإدانة أكبر إلى أبناء مصر الـذين تجـاوزوا التاريخ، وحوّلوا المكان إلى أجساد جمالية لا روح فيها، وحمّلوا " إيزيس" سنبلة لتـدلّل علـى الخصب فدلّلت على خوائهم الروحي مقارنة بأبناء المكان في الماضي الـذين عرفـوا كيـف ينيرون وجهها بالخصب دون أن يضعوا زرعاً في وجهها. " فضحى" تفتش عـن "إيـزيس" الحية لا عن "إيزيس" التي تدخّل الأجانب في صنعها مثلما تدخّلوا في مصر فأفسدوها، إذ أنّ

---

[1] المصدر السابق: ص٩٩

"إيسيت" ترتدي ثوباً من الريش لا ثوباً حريميا مموّجا يمثل ملامح الحاضر وخوائه، وإيسيت حية بروحها الإلهية وجسدها الأنثوي البعيد عن التكلّف والتصنع ولا يعاني من امتلاء متكلّف وحلاوة فجة مقتعلعة عالقة بوجهها، مثلما تشير "ضحى" : "هنا كان الهيكل والناووس... تمثال أوسير وتمثال حور.لم أقل له هنا زوجي.... كانت ثياب الكهنة البيضاء..... أعواد العازفات والنايات فأين ذلك كلّه."[1] "فضحى" تستشعر أجواء المعبد القديمة، ويوقظها الوصف فنحسّ أننا نتحرك في المكان، ونراقب معالمه، ونتلمّس تماثيله، ونستشعر حركة الكاهنات فيه محاطة بأصوات عزف قديم يحضر من الماضي فيختلط صوت النايات والعزف الموسيقي القديم بجماليات اللوحة المكانية التي تشترك الحواس كلّها بالإحساس بها. ويتصاعد غضب "ضحى" واستنكارها، ويتيقّظ وجدانها أكثر لحظة وقوفها أمام تمثال "إيزيس" المتماهية معها، "هذه ليست إيسيت هذه فتاة من ورما تلبس ثوباً من روما،هذه إيزيس صنعها أولئك الأجانب... "إيسيت" كانت تلبس ثوباً شفافاً.... أحيانا تلبس ثوباً من الريش، لا هذا الثوب الحريمي المموّج..."إيسيت" أجمل من ذلك بكثير أعمق من ذلك بكثير في يدها أبناؤها عرفوا كيف ينيرون وجهها بالخصب الذي في داخلها دون أن يضعوا زرعا في يدها."[2]

وإذ كانت "ضحى" في تقديمها للوصف المكاني لا تغادر أجواء الأسطورة الحلمية إلا أن ذهنها لا يغيب عن الواقع، ويظل متيقظا، فلم تقل للرجل أنها زوجة "أوزاريس"، وكانت تختزن تستّره وملامحه المتفاجئة بدليل أنها استرجعتها مستقبلا، فثمة فجوة بين حالتها الوجدانية، وتكوينها الذهنيّ، وبين هؤلاء الأشخاص الذين يقفون على سطح الأشياء ويراقبونها لتصل إلى حالة الانفصال النفسي عنهم، فتستشعر الإحساس بالظلمة والصمت وتنفصل عن

---

(1) المصدر السابق: ص ٩٩.

(2) المصدر السابق: ص٩٩

واقع التواجد في المكان الحاضر لتعود إلى الماضي ضمن حالة من الاستباق الذي تقف فيه المتناقضات فتولد الحياة من التطرف؛ فالظلمة تشتت النور، ومن اشتياقهما تشرق شمس "رع"، ويتوقف المساء وسط الظلام، ويشرق النور فوق الماء، ويتخلّق من ذلك في ذهن "ضحى" التي تبدو مغمضة العينين جزر صغيرة يعتلي كلّ منها إله، فتعود إلى لحظات بدء الخليقة والتكوين حيث يتخلّق البشر من أنفاس الآلهة، وتتواجد "إيسيت "وأوسير" في ذلك المكان، ويبدو كل شيء متهيئا للخصب والحب، فيتوحدان وينزلان معا إلى الأرض ليعلما الناس الحياة، ويردوهم إلى النور ليردّ العدل إليهم.[1] وهذا ما ظل "بهاء طاهر" وأدباء الستينيات يحلمون به، ويحملونه على ظهورهم.

وتستيقظ ضحى (إيسيت) من حلمها الأسطوري الطويل لتسقط في براثن الواقع إذ تبدأ حالة اليقظة بالتكشّف، وتتراجع ضبابية الحلم فتكشف عن الهذيان ضمن لغة وجدانية تجعل من "ضحى" مالكة للمكان، "تجليت أول مرة فبنوا إليّ في هذا المكان هيكلي، وعندما عرفت الحقيقة تلفّت حولي لم أجد غير الأطلال والخراب فبكيت."[2] فالمكان يوقظ الأسطورة، فهو مسرحها تنبض به وينبض بها، " والأسطورة نظام فكري متكامل يستوعب قلق الإنسان الوجودي وتوقه الأبدي لكشف النواقص التي يطرحها محيطه، والأحاجي التي يتحداه بها نظامة الكوني." [3]

وينقلنا الروائي إلى أجواء عالم مختلف ينشوه بلغة وجدانية. وتدلّل المقارنة بينه وبين الحاضر على حجم الفجوة والتراجع والفساد الذي طال كل الأشياء ضمن تحوّل سلبي يطال كلّ الشخوص. وينقلنا الفضاء المغلق هنا إلى فضاء مفتوح هو فضاء الأسطورة والتاريخ وتهويمات الحسّ والوجدان حتى يبدو كأن الآلهة، فعلا، تبعث أنفاسها في أرجاء المكان الذي

---

[1] انظر: المصدر السابق: ص١٠٠ – ١٠١

[2] بهاء طاهر: قالت ضحى، ص١٠١

[3] اسماء شاهين: ص١٦٣

يقف بمحاذاة الآخر الممثّل بفضاء المعابد والهياكل والتماثيل في الغرب إذ يحضر خواء الروح، والوقوف عند سطح الأشياء، فينبعث النور من الظلمة ثم نرتّد إلى الظلمة لحظة استعادة اليقظة وحضور الواقع.

ويأتي الفضاء المكاني في "واحة الغروب" مؤطراً بأسوار "سيوة" المادية والاجتماعية فيعلوه الإهمال والتجنّب، فيزداد ضيقاً بمقابل اتساعه بعيني "كاترين" زوجة المأمور العاشقة للآثار والحاملة لذاكرة تختزن تاريخ المكان، وتحفظ تفاصيله، وتفتش عن حقائقه فيّمثل المكان حلما لها، وطلاسم تحاول فك رموزها لتحقّق ذاتها باكتشاف شيء ما.

وتفاجأ "كاترين" بواقع المعابد، وما طرأ عليها من تغيير إلى أن تتعرّف على تقاليد "سيوة" وطبيعتها فتتجاوز دهشتها: "أذهلني ما رأيت: قاعات المعبد ذات المداخل الحجرية مسدودة أيضا بالطوب، وقد أصبحت بيوتاً لها أبواب خشبية... وأدركت حيث رأيت المواقد الحجرية البدائية المتناثرة في المكان أنهن يتخذن من القاعة مطبخاً جماعيا حاولت بحرص أن أمسح بكف يدي السناج فتلوثت راحتي، وطمس السواد ما كان ظاهراً من الرسم."[1] فالسكان لا يدركون قيمة هذا المكان في مقابل "كاترين" التي تدرك قيمة كنوزه ونقوشه ورسوماته. وتظهر، هنا، سخرية "بهاء طاهر" المطلّة من ثنايا الكلام متكئا على المفارقة؛ "فكاترين" تفتش عن النقوش ومعبد آمون بينما يغطونه هم بالسناج ويطبخون فوق صورته، تحرّك أصابعها لتمسح الرسم فلا تنجح إذ أن سناج أهل سيوة متغلغل بطريقة لا تجدي معها محاولات التغيير: "وقفت أتأمل المعبد الصغير، أو ما ظل باقيا منه هناك المدخل الحجري أو البوابة الخارجية التي شطرها الزلزال إلى نصفين...مهما يكن الدّمار الذي أصاب المعبد فحاله أفضل بكثير من

---

(1) بهاء طاهر: واحة الغروب، ص١٠٥

معبد الوحي الذي تحوّل إلى مساكن ومطابخ."[1] فالفضاء المكاني يعاني من تقاليد سيوة، وتخلّف أهلها ومعتقداتهم التي تقف حاجزاً بينهم وبين الاهتمام بالمكان، فهم يعتقدون أنّه آثار للكفرة، وتخرج منه الشياطين والأرواح الكافرة.

ويعاني المكان تصدّعا بفعل الزمن الذي لا نستطيع الإمساك به فإنّ " عالم المكان عار ظاهر للعيان، يمكننا أن نراه ونلمسه ونتحقّق من وجوده، بينما في حالة الزمن، فإنّنا نحسّ بقوته، ولكننا لا نستطيع أن نراه بشكل مباشر، وإنّما من خلال ما يفعله بنا وبالناس والأشياء من حولنا. إنّه قوة شبه خفية وشبه مرئية."[2]

وتتجلّى في المعبد صورة بديعة "لإيزيس" بموازاة حضورها في "قالت ضحى" وإن كانت أكثر غنى وحياة وتوظيفاً في "قالت ضحى" عنها في "سيوة" التي تكشف معالمها "كاترين" مما يدلّ على انشغال الروائي بالآثار المصرية وتاريخها حتى بدت مثل هاجس يطلّ في رواياته وفي قصصه مثل قصة "أنا الملك جئت". تقول كاترين: "قمت من مكاني وقدته حتى جدار ما زال محتفظاً بنقوش جميلة لآلهة القدامى. أشرت إلى صورة بديعة التكوين للآلهة إيزيس ملونة بالأزرق والأحمر... اكفهر وجهه وهو ينتزع يده من يدي بعنف ثم بصق على الصورة وهو يقول في غضب: كفار"[3]. وبمحاذاة المعبد يزداد المكان ألقاً وجمالاً وتفرّداً بحضور عين ماء تتلاعب بدرجات حرارة الماء لتلتقي قيمة المكان تاريخياً مع قيمته الجمالية الطبيعية، " إنّ ماء هذه العين يكون دافئا في الصباح، وتشتدّ برودته في الظهر ثم تتلاشى البرودة أثناء النهار، ويسخن شيئاً فشيئاً كلما انتشر الظلام، وعند منتصف الليل يغلي الماء في

---

(1) المصدر السابق: ص١٠٩

(2) أحمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط١، عمان: دار الفارس ٢٠٠٤،ص٧٧

(3) بهاء طاهر: واحة الغروب، ص١١٠

العين غليانا رهيباً[1]. وتعبّر الرواية من خلال فضائها المكاني عن وجع الإحساس بسوداوية الواقع وإحباطاته على لسان "كاترين" الأوروبية مما يخلق سخرية ما: "نظرت إلى الولد الراقد على الأرض في مواجهتي والذي يبصق على صورة إيزيس وقلت لمحمود بضحكة صغيرة: مسكين التاريخ ليس له أصدقاء اليوم."[2] "فبهاء طاهر" تبنّى الدعوة للنظر إلى الداخل فنيا،فيقول: "عندما يتجوّل الكاتب كثيرا في الخارج يعكس الداخل وهو يصور الناس والأمكنة و الطبيعية."[3] وضمن استشراء أجواء الإحباط والموت والتخلّف والأسوار التي تحيط "بسيوه" وبعقول أهلها تقف "كاترين" بمواجهة معبد الموتى ضمن تناسب وتناغم مع أجواء الرواية العامة، "صور الجدار القريب وكتاباته لا تعنيني، معظمها طقوس توجد عادة في المقابر لكنها نادراً ما تظهر في المعابد. على أي حال هذا دليل على أن هذا المعبد جنائزي."[4] و يحضر هذا المكان ضمن أجواء جنائزية لموت أحد سكان "سيوه" مما يحيل الفضاء المكاني بزاويتيه التاريخية والاجتماعية إلى مأتم مما يزيد من إحساس الشخوص – خاصة محمود – بالموت فتتصاعد المشاعر الانهزامية والسوداوية داخله لتهيمن على المكان.

وتكتمل صورة الفضاء المكاني وتتسع إذ تظهر بعيني "الاسكندر الكبير" الذي أنهكته مطامع الحرب والفروسية، وتضخّمت ذاته إلى أن زار "سيوة" وصار ابنا للإله آمون فتمازجت به مادية البشر وروحانية الإله فنقف أمام النقيضين: دموية الإنسان من ناحية، ورهافته من ناحية أخرى. فالإسكندر القادم من حضارة اليونان المختلفة لا يتقبّل تماثيل المعابد المصرية و آلهتها لاختلاف الحضارتين إلى أن يتحول إلى آله ، إذ يقول: "لم أكن أعبد هذه الآلهة أو

---

(1) المصدر السابق: ص١١٢

(2) المصدر السابق: ص١١٣

(3) محمد عبيد الله: ص٧٩

(4) بهاء طاهر: واحة الغروب ، ص١١٤

أعرفها، ونفرت في البدء من صورتها المخيفة. أي شبه بين صور أرباب اليونان بوجـوههم البشرية الجميلة النبيلة، وبين الوجوه الحيوانية المتجهمة لهذه الآلهة المصرية التي تبعث على الرعب"[١]. ولعل هذا المنظور يقدّم مشكلة الإسكندر ومعاناته وحيرته ومحاولته لفهـم الحيـاة بجانبها المادي والروحي – كما سيتضح من السرد.

ويبدأ استشعار الإسكندر لجماليات المكان عند توقّفه أمام معبد آمون، " رأيت تحتـي وسط الصحراء بحراً أخضر من النخيل وشمساً كبيرة أخرى كشمس السماء بالضبط، تبزغ من نبع أسفل المعبد وشموساً كثيرة أخرى تترجرج وسط البحيرات الزرقاء... فتتمـوّج أجنحـة بيضاء حول أجسادهن الممشوقة الراقصة كأنهن على وشك أن يحلّقن بعيداً وعاليـا..... كـن يغنين غناء خافتا لم أفهم كلماته لكن أصواتهن المتهدجة في ذلك الإنشاد لم تـرن فـي أذنـي كضراعة صلاة بل مناجاة عشق."[٢] فالمعبد يضج بالحيوية والحياة، ويبزغ وسط غابة النخيل، وترصد العين الماهرة رسومه الزاهية، وتتيقّظ حاسة السمع وتمتلئ بأصوات التراتيل وغنـاء الكاهنات ضمن لوحة جمالية تجسد أجسادهن الممشوقة إذ تضفي على المعبد أجـواء الرغبـة الأولى بشهوتها البدائية المتمازجة مع حسّ روحي نابض من التراتيـل والإحـساس بقدسـية المكان. ويحسّ الإسكندر بالرهبة لحظة اقتياده إلى فناء يهيمن عليه الصمت ترقباً لرؤية تمثال الإلة آمون ،"اجتاحتني رهبة لم أعرفها في معارك الحروب التي واجهت فيها الموت."[٣] ولعل هذا الصمت الكثيف الذي يهيمن على المكان لحظة الاقتراب من "آمون" يخلق سحراً أو رهبة، وكما يقول "باشلار" :" لا شيء كالصمت قادر على خلق شعور بالفراغ اللامتناهي: الأصوات تمنح لونا للفراغ، وتضفي نوعا من الصمت المجسّد عليه، ولكن غياب الصوت يجعلـه نقيـاً

---

[١] المصدر السابق: ص١٣٢

[٢] المصدر السابق: ص١٢٥

[٣] المصدر السابق: ص١٢٦

للغاية، وفي الصمت يتملكنا شعور بشيء واسع وعميق لا نهائي."[1] ويستشعر الإسكندر ذلك قائلاً: "دخلت حيث يجلس تمثال الآله على عرشه الذهبي.... وفي قدس الأقداس المعتم ووسط غيمة البخور جاء الصوت عميقاً هادئاً وبطيئا. نافذا عبر الجدران من لا مكـان، ومـن كـل مكان."[2] فالإسكندر يستشعر الصوت هادئا وبطيئا يخترق الجدران، ويتـيقظ داخلـه رهبـة وإحساس بقدسية المكان، فتستيقظ الروح داخله فيهدأ، "منحتني زيارة آمون فترة مـن سـلام النفس الذي قضيت عمري كله أبحث عنه فرقا بين صرامة أبي فيليب وشطحات أمي، وحكمة أرسطو."[3] فالذات منهكة تفتش عن السلام الداخلي تحسّه بين جدران المعبد، فيـؤثر المكـان بالشخوص ويتفاعلون بأجوائه، وإن عادت الذات إلى تخبطها وحيرتها ودمويتها عند الخروج منه. ويتحوّل المكان إلى محرّض يدفع الإسكندر إلى نسج حلم خاص لينجو مـن عذاباتـه : "أنجح فيما لم ينجح فيه قبلي إنسان ولا إله سأصنع عالماً جديداً على غير مثال. عالم تتحد فيه أجناس البشر، وتتكلّم لغة واحدة هي اليونانية أرقى اللغات."[4]

وإذ نقف عند منظور "محمود" تجاه المكان فإننا نجد صورة لرجل عـالق بإحباطـات الماضي، يحمل ذاكرته على ظهره ويسير، فلا يرى في المكان إلا منفى وعقوبة، ويرى فـي معابده وآثاره عبثاً لا قيمة له، بل ويتعجب من مخاطرة زوجته واهتمامها المبالغ فيه فالمكان، بالنسبة "لمحمود" يمثّل صورة الموت ومجانيته.

وتحاول "كاترين" أن تشرح له قيمة المكان دون جدوى،" فقلت يا "محمود" المعبد عند المصريين ليس مجرد بناء، بل وسيلة حماية. كان رمزاً للبلد كلّه... وفي قدس الأقداس يتجلّى

---

[1] غاستون باشلار: ص٦٥.

[2] بهاء طاهر: واحة الغروب، ص١٢٦

[3] المصدر السابق: ص١٢٧

[4] المصدر السابق: ص١٣٠

الإله الذي يحمي هذا الوطن من الخراب."[1] "فكاترين" تبحث عن مكان دفن الإسكندر، أو عن أية علامة عليه في هذه الآثار، تستعرض تاريخ المكان، وتشرح وجهة نظرها، لكن "محمود" الحامل لإحباط إحباط الواقع وثقل الهزيمة، وخيانات الواقع على ظهره لا يستطيع أن يتـذوق جماليات المكان. عند إحساسه بتفاقم الموت ومحاصرته له عند اليأس من شـفاء "فيونـا"، أو التواصل بينه وبين زوجته، واختناقه بالماضي وتقاليد الصحراء وعفونتها. تضغط عليه أجواء "سيوة"، فيختار نهايته ونهاية هذه الآثار التي تشكّل بالنسبة إليه وهماً وقصـصاً للأجـداد آن الأوان للجفدة أن يتخلصوا منها ليبدؤوا فيختار موته وموت معبد آمون معا ضمن لحظة فعالية عاجزة تصدر عن ذات البطل المهزوم: "أعمدته واضحة تماما في الشمس الغائبة.... لا أرى النقوش المحفورة فيها. النقوش التي شغلت "كاترين" فلم تبال وهي تحلّ طلاسـمها أن تـرى أختها تموت أمام عينيها ..."[2] وعند لحظة الاستعداد للموت، تستيقظ أشباح الفراعنة والنخـل والقتلة، بما يشبه الحلم، فيستشعر أن مؤامرة تنسجها حوله أصابع كل من في الواحة "صابر" و "وصفي" و "كاترين": "أشباح كثيرة هنا حول هذا المعبد. أشعر بهـا دون أن أراهـا أشـباح الفراعنة، أشباح النخل، أشباح القتلة من أرسلهم ورائي"[3]. وإذا كان القصّ يقدّم الواحة كونها جزءا من الأفق الغربي الذي يمثّل مملكة أوزاريس مملكة الموتى وأرض الحـساب."[4] فـإنّ "بهاء طاهر" يجعل منها بعيني "محمود" "محطة تغرب بها الشمس عن الدنيا."[5] "بدأت كـرة الشمس تسقط في أفق الخلود.... لننتركها ترحل وحدها."[6] ويدلي "محمود" لحظة الموت بما

---

[1] المصدر السابق: ص٢٤٨

[2] المصدر السابق: ٣٢٤

[3] المصدر السابق: ص٣٣٤

[4] المصدر السابق: ص٣٢٤

[5] المصدر السابق: ص٢٤٩

[6] المصدر السابق: ص٣٢٤

في ذهنه، ويبرّر سبب كراهيته للمكان متساوقة مع كراهيته لما يدور في واقع مصر، "عـدت إلى المعبد ووقفت لحظة أتأمله، هذا إذن هو المجد الذي يكتشفه الإنجليز لتعـرف أننـا كنـا عظماء وأننا الآن صغار الأجداد لا بأس، أما الأحفاد قد يصلحون إلا للاحتلال."[1]

وتبدو حالة الاقتراب من الموت حلا عاجزا أخيراً يراه "محمود" فرارا من ذاته المتعبة المثقلة بألم المنفى وخيانات الماضي وانتقاما من مدلولات الفضاء المكاني،" أخرجت أصـابع الديناميت ودخلت المعبد، هنا كثير من الأصابع تحت المدخل الذي يسند الـصرح. ثـم إلـى الداخل هناك بقايا أعمدة مداخل ودهاليز مليئة بالنقوش. نقوش المـوتى "لا بـأس مـا معـي يكفي."[2] ولا تشكّل نقوش المعبد لدى "محمود" سوى نقوش تذكّر بالموت: "يجب أن تنتهي من كل قصص الأجداد ليفيق الأحفاد من أوهام العظمة والعزاء الكاذب سيشكرونني ذات يوم."[3] ويمدّ "محمود" الديناميت ليفجرّ فضاء المكان ويفجرّ معه مدلولاته ومـا يـشكّله مـن أوهـام الماضي. وليجعل من نفسه قربانا – كما يتخيّل – لإنقاذ الحاضر وحفدة مصر: " أشعلت طرف الفتيل.... لماذا تتحرك الشرارة بهذا البطء؟ هيا أيتها النار المقدسة التهمـي المعبـد المقـدس لتنتهي من هذه الحكايات كلها."[4] وينتهي الفضاء المكاني إلى أشلاء وحجارة متطـايرة فـي الزوايا، ليتحوّل إلى مقبرة أخرى يقدّمها الراوي إلى " كاترين" المنهمكـة بالمعابـد ونقـوش الموتى، ويمثّل اعتذارا من "محمود" إلى "مليكة" التي تفوقه شجاعة، و"لفيونا" التي لم يـستطع الانتظار واحتمال المعاناة لأجلها فيخبو النور في عينيه وتحلّ عليه هجمة السبات منتصرا على رتابة الموت في المعابد متجاوزا واقعه بفعل عاجز ميت، كنت أتمناها ناراً تشعل المعبد كلّه.

---

(1) المصدر السابق: ص٣٢٤

(2) المصدر السابق: ص٣٢٥

(3) المصدر السابق: ص٣٢٥

(4) المصدر السابق: ص٣٢٥

ما رأيك يا "كاترين"؟ تصلح هذه الأشجار لبناء سلم جديد متين؟ تصلح بيتاً، أو ربما مقبرة أخرى؟ افعلي بها ما شئت لكنك لن تجدي فيها؟ أقسم ألا أترك لك فيها أي نقوش." (١)

ولا تتضح صور المكان ودلالاته ورموزه في "واحة الغروب" إلا من خلال تعدّد الأصوات ومنظور المختلف لتظهر بقع الضوء وبقع العتمة، وتتكامل الجوانب الجغرافية المادية والروحية والتاريخية في إبرازه ضمن حركة الشخوص وتصاعد الأحداث، " فالمكان الروائي لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث، والرؤيا السردية، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات، مما يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد." (٢)

الفضاء المفتوح:

يميل بعض الروائيين إلى الفضاءات المغلقة التي يحبّسون فيها شخوصهم بحيث لا تبرح مكانها، وذلك سعيا وراء تعميق حياتها الداخلية، وعلى العكس من ذلك هناك شخصيات تكون كل الفضاءات متاحة لها. (٣) فالفضاء المفتوح يوسّع الدلالة، ويتجاوز حدود الذاتي ليشكّل الأوسع، فيتجاوز المكان دلالته المادية المباشرة ليصنّف، غالبا، في إطاره الرمزي والإيديولوجي إذ أن المساحة الممتدة تولّد حركة حرة للشخوص، تفعّل الأحداث، وتعزّز المغامرة.

---

(١) بهاء طاهر: واحة الغروب، ص٣٣٦

(٢) أحمد النعيمي: ص٧٨

(٣) انظر: حسن البحراوي: ص٣٧

وتتناول الدراسة الفضاء المفتوح ضمن أربعة أمكنة روائية؛ لتشمل الأرض في "شرق النخيل" والمدينة في "الحب في المنفى"، والصحراء في "واحة الغروب" والشارع في روايات متعددة "لبهاء طاهر"

الأرض في "شرق النخيل":

يماثل "بهاء طاهر" في "شرق النخيل" بين التقنية الفنية الرامية إلى إغناء المكان بالتفاصيل والفعل الواقعي في استجلاء تفاصيل المكان المرئي من مساحة بعيدة، فلا يرى فيه الناظر أو القارئ سوى مساحة مبهمة، سرعان ما تتضح تفاصيلها بالاتساق مع الاقتراب منها واقعيا، والمضي في فعل القراءة فنيا.(١)

وترتبط الأرض بجدّ يتسم بصفات متفوّقة لها كثير من المدلولات؛ تتمثّل بقوة جسدية و ذهنية يفنيها في سبيل أرضه، مما يزيد من قيمة هذه الأرض ويشكّل دافعا لتمسك الأبناء بها، والمحافظة عليها، "كان جدك في الليالي المقمرة يلبس ثيابا بيضاء، ويركب حصانا أبيض، وفي الليالي المظلمة يلبس ثيابا سوداء فوق حصان أسود حتى يصبح قطعة من الليل.... كان وحيداً بطوله، .....لكن البلدة عرفته، وعملت له حسابا لم يجرؤ أحد أن يعتدي على أرضه أو يسرق له جرنا.(٢)

ويقدم السّرد تاريخ الأرض، وكيفية إصلاح الجدّ لها ممّا يزيد من قيمتها المعنوية، ويبرّر الصراع الذي سيقوم من أجلها مستقبلا،" لم يزد ميراثه عن نخلات الشرق وأرض رملية. وبدا جدك يذهب وراء الجبل ثم يعود وقد حمل حصانه ترابا أحمر يغمر به الأرض... وبيديه حفر جدك أباراً وغرس أشجار البرتقال وشجر التين في الأرض التي صارت

---

(١) صلاح صالح: ص ٨٠.

(٢) بهاء طاهر: شرق النخيل، ص ٣٣.

حديقة.[1] وتروى حكاية الجدّ على لسان العم الذي يدرك قيمة الأرض المعنوية والتاريخية، مستشعراً الجلال والخشوع حين يتحدث عن ذلك، فيرويه بصوت مفعم بالخشوع والحب.[2]

ويحضر هذا الفضاء المكاني مكثّفاً في مدلولاته مميّزاً عن غيره فصاحبه بطل للحكايات، وفارس متفرّد ينقذ الناس من السيل يواجه الموت بشجاعة، ويستنبت الأرض الموات، "فأصبحت أرضه تزرع ثلاثة مواسم بعد أن كانت البلد كلها تزرع موسماً واحداً يعقب فيضان النيل."[3] ويأتي إمعان الروائي في قصّ تاريخ الأرض، وتفاصيل علاقة الجدّ بها ليميزها عن غيرها من الأراضي موحيا بقيمة هذا الفضاء المكاني. ففي "شرق النخيل" "يتحوّل المكان من صحراء إلى أرض خصبة مزروعة بعد مرور عدة سنوات، فالمكان يتحرّك والزمان يتحرّك، والشخصية الروائية (الجد) تستثمر هذه الحركة، وتضيفها إلى حركتها لتستطيع إنجاز فعلها التغيري في ملامح المكان."[4] مثلما أوضحه السّرد على لسان العم في قصّ حكاية الجدّ.

ويقدم "بهاء طاهر" "شرق النخيل" دون الإفلات بتفصيل مكاني حولها أو داخلها، "كانت هناك وسط الرمل حفرة عميقة حفرتها إحدى قنابل الانجليز التي طاشت من الأمطار أيام حرب بور سعيد، وكنا نعتبرها علامة نشرق بعدها." [5] وتؤكد هذه الإشارة لقنابل الانجليز أيام حرب بور سعيد القيمة التاريخية للأرض، فالصعيد معروف بخصوبته وتاريخه لتربط الرواية أرض شرق النخيل بمصر كاملة، مما يعمّق قيمة هذا الفضاء المكاني الخصب ،" صعدنا الكثبان فبدت قمم النخيل والسّعف الأخضر... فجأة فتبدو غابة النخيل، وكأن جذوعها تميل

---

(1) المصدر السابق: ص ٣٣-٣٤.

(2) انظر: المصدر السابق: ص ٣٤.

(3) المصدر السابق: ص ٣٥.

(4) صلاح صالح: ص ١٢٦.

(5) بهاء طاهر: شرق النخيل، ص ٣٧.

على بعض، بدأت أشجارها المتفرقة تتضح،... تحتضن سبطات البلح، وقد احمـرت أطرافـه فبدت كحلمات صغيرة متجاورة.[1] وتنطق لغة "بهاء طاهر" بهذا الوصف حتـى تبـدو هـذه الأرض أشبه بلوحة فنية تكتظ تفاصيلها بتشبيهات وصور بلاغية، فالسّعف في الأفق أقـواس خضراء متشققة، وتشكّل الأشجار بهواً من الأعمدة الليفية، وأطراف حبات البلح المحمرّة مثل حلمات صغيرة متشابهة. ويعيدنا التشبيه الأخير إلى حالة الخصب البدائية الأولى إذ يربط بين الثمرة وثدي المرأة، مما يجعل الخصوبة بكراً ممتلئة بدفق الحليب مشبعة بالأنوثة والإنجـاب ضمن أجواء هذا الفضاء المكاني.

ويمثّل هذا الفضاء مكاناً خاصاً للراوي وابن عمه "حسين" يسترجعان طفولتهمـا إذ يتحركان فوقه، ويقدمان وصفا له كما يريانه ويحسانه، فنكاد نستشعر دخول أقدامها في الكثبان الرملية، واحتكاكهما بخشونة سعف النخيل، ويزيدان على ذلك بتقديم وصف لأشجاره مـن خلال ذكرياتهما. فيطّل علينا المكان صوراً وفسيفساء فنية من خلال شاعرية لغة "بهاء طاهر"، "عبرنا النخيل وبدا من بعيد السور الرمادي للحديقة المكسوة بالطين، ولم يكن سطحه الخارجي مستويا... تملؤه تشققات متعرجة."[2]

ويطلّ فضاء المكان بوصف دقيق من خلال تقنية الاسترجاع : "واجهتني في المـدخل شجرة الموز بأوراقها العريضة الخضراء، وقد تهدّل على الجانبين منها ورقتـان مـصفرتان كذراعين يتأهبان للاحتضان... وذهبنا للمكان الذي اعتدنا أن نجلس فيه ونتسامر منذ أن كنـا صغاراً."[3]

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٧.

(٢) المصدر السابق:ص٣٩

(٣) المصدر السابق: ص ٤٠.

ويرسم الروائي المكان بشاعرية عالية، فيشكّل كل حجر فيه ذكريات هذين الصديقين رغم اختلاف ظروفها وتناقض والديهما، "جلست على الأرض كانت هذه الكرمة مخبأنا و ملاذنا. هنا هربت عندما تزوجت منيره وهنا كنا نأتي ونجلس ونتبادل أنا وحسين الحكايا."[1] "فالذكرى هي الفرشاة التي ترسم المكان، وتنفث روحا فيه، فتحوّل المكان إلى كتلة حية تنبض بالحياة والحركة والبهجة والتشكّل والتحوّل."[2] ويتحدّث "حسين" عن أسطورية المكان، فيؤكد اختلافه، أيضاً، باسترجاع حكاية قديمة حدثت له في المكان أيام الطفولة، وطلب إليه والده الذي يدرك قيمة هذه الأرض ويؤمن بغموضها وأسرارها أسوة بوالده ألا يخبر بها أحدا، فيزيد هذا الغموض الأرض قيمة ويحمّلها بأبعاد حلمية، "وقال دون أن ينظر في وجهي سأحكي لك حكاية لم أحكها لأحد من قبل... في ذلك اليوم برز لي من هاتين النخلتين عفريت... أسود واسع العينين شعره مهوش ومرتفع فوق رأسه، يتدلّى في ضفائر كثيرة لامعة على كتفيه وكان عاريا إلاّ من حزمة حول وسطه.... وحين رآني مدّ لي يده بكوز من الصفيح جريت هاربا من الموت."[3]

ويتحوّل الفضاء المكاني إلى محكمة يحاكم بها "حسين" ابن عمه، يطرح أسئلته فيوقظ قصص الحب وأحلام الطفولة. ويقدّم السّرد قضية النزاع حول الأرض، فالمسألة في حقيقتها مسألةالنزاع على السيادة والتملك لا أكثر، "العوضي يريد أن يأخذ الأرض ليثبت أنه كان فاشلا ومفلساً فهو ما زال سيد البلد وكلمته هي التي تمشي."[4] ويوسّع هذا النزاع مدلول المكان، ويربطه برمزيته الإيديولوجية، " فالأرض تشمل مدلول الوطن، والنزاع عليها تاريخي متعلّق

---

(1) المصدر السابق: ص ٤٠.

(2) شاكر النابلسي:ص ٧٢.

(3) بهاء طاهر: شرق النخيل، ص٣٨.

(4) المصدر السابق: ص ٤٧.

بالسيادة ،"تربى يزرع الحديقة ويجمع ثمارها وينام فيها ويقوم فيها، فكيف يترك أرضاً اشتغل فيها طول عمره."[1] فالأرض هي الوطن، تبنى بالسواعد، ولا يستطيع الإنسان التنازل عنها، فيتضح من خلال النزاع على هذا الفضاء المكاني المحمّل بالدلالات صورتين متناقضتين: واحدة يمثّلها العم الذي يحكي تاريخ الأرض ويدرك قيمتها ويناضل من أجلها. وواحدة تمثّلها والد الراوي الانتهازي المهتم بمصالحه "آل صادق"، والرافع لشعار عصر الانفتاح المخيف ليصير يدا من أيدي السلطة تضرب بسوطها، وتعتنق مفاهيمها، "في هذه البلدة الملعونة، في هذه الدنيا الملعونة، إمّا أن تأكل الناس وإما يأكلك الناس وإمّا أن تخاف الناس و إمّا يخاف منك الناس."[2]

وما دامت أرض "شرق النخيل" معادلة للوطن وتدور أحداثها بموازاة ما يحدث في القاهرة من مظاهرات مناوئة للسلطة يتصدّرها "سمير" و "لبنى"، وتشترك "سوزي" ممثّلة الطبقة المسحوقة التي تفتقد التعليم والثقافة إلا أنها تظهر مع الحركة الطلابية، تنتقد سلوك "البوليس" وتهتف لمصر وللحرية إلى أن ينضم إليهم الراوي، ويخرج من سلبيته وانهزاميته، فإنّ هذا يؤكد بصورة ما انزياح هذا الفضاء المكاني من دائرته الضيقة إلى اتساعه الرمزي. فينشب النزاع على الأرض، ويسقط العم شهيدا دفاعا عن أرضه بصحبة ولده "حسين" الذي حماه بجسده فماتا متعانقين لتصرخ الرواية بتساؤلها المحموم: "لماذا ألقى حسين نفسه للموت؟" "وتأتي حادثة القتل دفاعا عن الأرض على لسان الأم التي تروي ما جرى لابنها ضمن أجواء سوداوية تشي بالموت، فالحصان دامع العينين، والكلاب تنبح، والليل أسود: "يومها يا ولدي

---

(١) المصدر السابق: ص ٥٠.

(٢) المصدر السابق: ص ٥٠.

سمعت الحصان يصرخ انشل قلبي، جاء الحصان ووقف أمام الباب يصرخ والكلب من ورائه ينبح ففتحت الباب ..."[1]

ويأتي مقتل العم ضمن أجواء مكانية تزيده حضورا عند خروجه من الصلاة، إذ يفتح صدره للموت ليصير صورة جديدة لأبيه، "كان عمك خارجا من الجامع من صلاة الجمعة ومعه حسين، ولكن أولاد الحاج صادق كانوا في الانتظار بالبنادق ....مدّ العوضي له ورقة وقال لعمك وقع على هذه الورقة لكن عمك مشى كأنه لم يسمع فصوّبوا البنادق يقولون أن حسين سبقه ووقف أمام أبيه... فانطلق الرصاص فانكفأ الابن يحضن الأب والأب يحضن الابن والدم يجري مع الدم رجع دم الابن إلى أبيه ورجعا معا لتراب الأرض."[2] فهذا التوّحد المأساوي بين الأب وابنه لا يكون إلا من أجل الوطن، إذ يختلط دم الأبناء والآباء ويتوحدان في قلب الفضاء المكاني داخل التراب، مما يدفع الراوي إلى الصراخ، ليحمل على ظهره وجع هذه الحكاية ومأساويتها، فيصاب بانتكاسة الإحباط الذي لا ينكسر إلا بفعل زمن طويل يوقظه الإحساس بالقهر فينصهر مع رفاقه ويتطهّر.

وبعد الهزيمة النفسية للراوي وتضحية "حسين" ووالده من أجل أرض "شرق النخيل" بما تمثّله من رموز إيديولوجية يصرخ الراوي برغبة أخته "فريدة" التي تمثّل هاجس الإنسان وتوقه للتخلص من الموت والفقدان ضمن فكرة تأخذ محتوياتها من بيئة هذا الفضاء المكاني المفتوح الذي يحفر عميقاً في مكنونات الشخوص: "نعم يا "فريدة" لو أنّا نموت معا. لو أنّ الناس كالزرع ينبتون معا ويحصدون معا فلا يحزن احد على أحد ولا يبكي أحد."[3]

---

(١) المصدر السابق: ص ٦٨.

(٢) المصدر السابق: ص ٦٩.

(٣) المصدر السابق: ص ٦٩.

وقد جاء التعبير عن أسلوب الموت المتمنى مرتبطا بالبيئة المكانية، فالزرع يرتبط بالمكان، فتصير أرض النخيل فضاء مكانيا مفتوحا يتسع لهواجس الشخوص وذكرياتها وأحلامها وأوجاعها.

المدينة:

"اهتمت الرواية العربية المعاصرة بجماليات أمكنة السكنى، وقد شغلت أماكن السكنى الكبرى كالمدينة والبلدة والقرية والحي مكانا بارزاً في الرواية العربية.[1] إذ أنّها ظهرت كما هو الحال في أوروبا مع ظهور الطبقة المتوسطة وتشابك العلاقات بين جماعات هذه الطبقة."[2] فالمدينة تلعب دورا شديد الأهمية في الرواية، بل إنّها في الأساس المكان الذي كان متطلّبا مسبقا لانبثاق الرواية كفن أدبي، فلا يسبق الروائي المدينة، بل في البدء تكون المدينة، ثم تجيء بعد ذلك القدرة على دفع الحياة في الإبداع.[3]

وتظهر المدينة في "الحب المنفى" مجهولة الاسم، وإنّ لمّح السّرد فيما بعد إلى أنها قد تكون مدينة جنيف ،"ولما التقينا بالمصادفة في تلك المدينة (ن) التي قيدني فيها العمل صرنا صديقين."[4]

(1) أعار الروائيون النهضويون المدينة اهتماما خاصا معتبرين أنّ النهضة والحضارة والمدنية مرتبطة أصلا بالمدينة. فكانت تدمر ودمشق النواة في "زنوبيا" ١٨٧١، "والهيام" في جنان الشام (١٨٧٤) لسليم البستاني، ثم "القدس" في رواية "فرح أنطون" "أورشليم الجديدة" ١٩٠٤، ثم "بغداد" في رواية "الأمين والمأمون" لجرجي زيدان، والقاهرة في رواية "شجرة الدّر" ١٩١٣. بينما ركّزت الرواية الرومانسية على الريف الفردوسي وعبّرت عن كرهها للمدينة. انظر: جمال شحيّد: تقاطع الزمان والمكان في رواية المدينة، ملتقى القاهرة الثاني، ج١، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨،ص٢٨٩

(2) شاكر النابلسي: ص ٢٩.

(3) انظر: إبراهيم الفيومي: صورة المدينة، ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي، ج١، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣، ص ١٤١.

(4) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص ٥.

و لعل إغفال ذكر المكان يمنح الكاتب حرية في الحركة، إضافة إلى أنه يغطي الأحداث بسمة إنسانية تتجاوز أسماء الأمكنة وحدودها ليصير الإنسان المقهور المواجهة للسلطة بطل الرواية باختلاف اسمه وظروفه. إذ أنّ إغفال بعض الروائيين لأسماء الأمكنة "يحرّض القارئ على الدخول مع الروائي في لعبة الفوازير وهي جزء من اللعبة الروائية الشاملة."[1]

ويرى "جابر عصفور" أنّ التجهيل "درجة من درجات التجريد الذي يختزل الملامح المشتركة في ملمح أساسي يستبعد التعيين في تفاصيل الأجزاء، ليبرز الكلي من جهة ما هو معزول عن الجزئي، وبعبارة أخرى، التجريد هو عطف الخاص على العام بما يبرز العام لا الخاص ... وحين لا تعطي الرواية لبطلها اسما، وتقدّمه بنوع من التجهيل المتعمدّ في التسمية بالقياس إلى غيره من الشخصيات فإنّها تريد أن تلتفت إليه بوصفه الخاص الذي ينعطف على العام... ولكن إذا كان تجهيل اسم البطل لا يمنعنا من تعرّف تاريخه الخاص والعام، على نحو يؤكد ثراء شخصيته وحيويتها وفاعليتها في السّرد بواسطة ضمير المتكلم الذي يعكس حضور الشخصية المهيمنة على السّرد فإنّ تجهيل اسم المدينة يقترن بما يصرفنا عن الاهتمام بها في ذاتها، والانتباه إليها من حيث هي فضاء تجريدي لحركة الصراع الذي يتجاذب شخصيات تنتمي إلى قارات متعددة من العالم كله."[2]

ويبدأ السّرد بتحديد أهمية المدينة السياسية والاقتصادية ودورها المحوري بالنسبة لدول العالم الأخرى ،"كان ذلك هو يوم وصول الطائرة المصرية إلى المدينة التي كثيرا ما تطؤها أقدام المسؤوليين على غير انتظار."[3]

---

(١) شاكر النابلسي: ص ٧٢.

(٢) محمد عبيد الله: ص ١٢٩.

(٣) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص ٦.

وتبدو هذه المدينة مكتظة بغاباتها مما يمهّد لتشكيل طبيعتها، ويثير التشوق لمعرفة اسمها ، "كانت الغابة رطبة وهادئة والأوراق الجديدة تكاد تكون شفافة... تتجمع في قبة هشة ناعمة تحركها الريح فتتسرب أشعة الشمس من بين ثقوبها المتناثرة."[1] إنّ إحساس البطل وشعوره المرهف جعله متناغما مع إيقاع الطبيعة، يستشعر ألوانها وأصواتها، ويتابع حركة أمواج الشمس والريح. ويتيقّظ في وجدانه ألوان الزهور الصغيرة البيضاء والصفراء مما يلمّح بطباع هذه الشخصية ومكوناتها وملكاتها رغم ما سيظهره السّرد من إحساسها بالإخفاق والإحباط والانكسار، "فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وعلى مستوى السّرد، فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي، ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقق دلالته وتماسكه الإيديولوجي، وهكذا فبوسع الخطاب الروائي أن يعرض علينا المكان بشكل مجزأ أو مفكك حين يستعمل وجهة النظر المتقطعة، أو على نحو موحد واشتمالي إذا كانت وجهة النظر موحدة وموتورة."[2] ويلجأ "بهاء طاهر" إلى عرض المكان بشكل مجزأ متناثر في ثنايا الرواية، وتظهر ملامحه وتضاريسه بلغة شعرية عالية، وصور بلاغية وفق حركة الشخوص فوقه.

ويستيقظ المكان في الذاكرة، ويقود الراوي لاسترجاع الماضي؛ فمشهد الزهور في الغابة يذكره برحلة سياحية قام بها بصحبة زوجته "منار" إلى بلغاريا، ويتوجّع لإحساسه بالإخفاق حتى مع أسرته، "في المرة الأولى التي سافرنا فيها إلى الخارج في رحلة الأسبوع السياحية إلى بلغاريا، بهرتني تلك الزخرفة المنمنمة في الأرض مثلما بهرت "منار."[3] وبعد أن تقطف "منار" الزهور تذبل وتموت فتأتي لغة "بهاء طاهر" المصوّرة في للمكان لتشكّل لوحة

---

(1) المصدر السابق: ص ٧.

(2) حسن بحراوي: ص ٣٢.

(3) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص ٧.

فنية تمتلئ بالوجدان لا بالتشكيل المادي فحسب، فتقول "منار" ضمن لحظة استرجاع يخلقها الراوي :"كانت الزهور الصغيرة قد ماتت للتو، طوت وريقاتها فوق قلوبها الدائرية الصفراء، وتهدّلت سيقانها النحيلة على جانبي يدها."[١] إنّ ارتقاء اللغة والتصوير البياني يقتنصان اللحظة المكانية، ويصوران محتوياتها، فعند "بهاء طاهر" "لا يدرس الفضاء بوصفه أمكنة تدور فيها الأحداث والوقائع الحكائية، أو تتمركز حولها الفاعلية الشعرية، بل الفضاء كوعي عميق بالكتابة جماليا وتكوينيًا، الفضاء كشكل ومعنى، الفضاء كذاكره وهوية ووجود، الفضاء تسؤال إشكالي ملتصق بوعينا الثقافي والجمالي وبنسيجنا السيكولوجيّ والمعرفيّ والإيديولوجيّ."[٢]

ويوصلنا الراوي من استرجاع المكان في بلغاريا بفعل غابة المدينة (ن) إلى الصراخ المدير بينه وبين زوجته حول معتقداتهما الفكرية، وتحليل كل منهما لنفسية الآخر. فينفتح الحوار ليكشف عقدهما وظروف عصر الانفتاح، واختلافهما في طريقة التعامل المثلى مع الأولاد، مما يخلق اهتزازات تقود إلى إخفاق نفسي وأسري، يتراكم فوق هزيمته الفكرية، ووجوده الوطني.

ويتابع الراوي تصويره لفضاء المدينة الذي لا يقدّمه دفعه واحدة، بل يتدفق إلينا بشكل مجزأ حسب حركة الشخوص فيه، فيصل بنا من الطرقات إلى الميدان الشاهد على تاريخ هذه المدينة التي كانت خاضعة للاحتلال الفرنسي، مما يؤكّد أنها قد تكون مدينة "جنيف" بأعمدتها ذات الطراز الروماني مثلما يقدّمها السّرد.

---

(١) المصدر السابق: ص ٨١.

(٢) شاكر النابلسي: ص ١٢.

"وبينما نسير في طرقات المدينة الأجنبية ...عبرنا ميدانا فسيحاً في طريقنا من الفندق إلى شاطئ النهر. وكانت تحيط بالميدان مبان من الطراز الروماني الجديد تحد مداخلها أعمدة ساخقة، ويتوسطه تمثال رجل أصلع يركب حصانا، ورحت أشرح لإبراهيم هذا هو المتحف. وهذه إدارة الجامعة، وهذا الفارس قاد معركة لتحرير البلد من الفرنسيين في القرن التاسع عشر."[1]

ويظهر المكان متوائما مع حالة الراوي النفسية، فبعد جدله مع "إبراهيم" حول إخفاقات الماضي السياسية والاجتماعية، وتتيقظ الجروح القديمة وتتفاعل البيئة المكانية مع حالته النفسية، "ركزت عيني في النهر، ولكني أفقت على حركة فوق السطح الساكن وضجيج كانت هناك بجعة ترتكز على ذيلها، وتشب بجسدها تكنس بجناحيها الأمواج بسرعة.... وذعرت بطة رمادية صغيرة كانت تسبح متراصة خلف أمها."[2] فالبجعة تكاد تكون معادلا موضوعيا للراوي، تتحرك مع انفعالاته وانكساراته، وتنتفض حركيا مع غضبه ووجعه وتمرده الداخلي. وإذ يتعكر الراوي، ويستشعر في أعماقه الإحساس بالفشل، وعبثيته الأشياء، والإحساس باللاجدوى من كل شيء أثناء جدل ونقاش يستمع إليه من "إبراهيم"، و "مولر" و" بريجيت" بموازاة صمته، وانشغاله بهواجسه الداخلية، يحضر مشهد البجع من جديد ليصير معادلا لدواخل الراوي "كانت هناك سحب خفيفة تغطي قرص الشمس، وإن لم تحجبه، ولكن حياة النهر فقدت التماعها سكون غريب لكنه لم يغمرني."[3] فثمة لون من التأثير المتبادل بين الشخصية والفضاء الذي يوجهها، ويحدّد مصائرها لكنه أيضا، ينفعل بأبنيتها النفسية، فالشخصية ترى الفضاء من خلال عالمها الداخلي كأن تعجب ببعض الأمكنة، وتعتبرها فضاء

---

(1) بهاء طاهر:الحب في المنفى، ص ٢٣.

(2) المصدر السابق: ص ٣٢.

(3) المصدر السابق: ص ٤٠.

للألفة لأنها تنسجم مع إحساسها الداخلي بالعالم، أو ترفض بعضها الآخر ويعتريها تجاهها إحساس بالغربة، وتبدو بوصفها علامة دالة على الخيبة.[1]

ولا ينسى الراوي رغم تواجده في فضاء المدينة (ن) بعيداً عن هيمنة السلطة أنّها مدينة المنفى، وأنّها مكان غريب عنه وعن ذكرياته التي تؤرقه، فيستشعر انفصالا عن المكان ليبدوا ذاتين غريبتين، "لماذا ينظرون إليّ جميعا بهذا الفضول.... ما أهمية أن أقول أي شيء في هذه المدينة الغريبة... كنت بالفعل بعيداً عن الحوار وبعيدا عن الغضب وبعيدا عن المكان كلّه."[2] فالراوي مجهد بعالمه الداخلي، يراقب بصمت، ويستشعر غربة المكان، وينفصل عنه، وعن كل الغرباء حوله، ويفرّ إلى دواخل ذاته فلا يستفزه أيّ كلام.

ويتمحوّر السّرد في قلب المدينة حول بناء مركزي من الناحية النفسية لدى الراوي يتمثل بشقة "بريجيت" إذ يطرد فيها مخاوفه، ويستعيد ربيع العمر طارداً خريفه. وتحضر الشقة بسيطة متناسبة مع دخل "بريجيت" التي تعمل في مكتب للسياحة ،" شقة من غرفة واحدة واسعة وتبدو كما لو كانت واسعة لأنّ الأشياء القليلة المتناثرة في جوانبها تترك وسطها كله خاليا."(٢)

إنّ المكان، هنا، يتسم بأجواء من الألفة والتناسق، فتتوسّط الشقة مائدة فوقها مفرش يحمل وروداً حمراء وصفراء تتناسب مع مزاج الراوي الذي يرصد حركتها وألوانها في كلّ مشاهد الطبيعة حوله تماهيا مع حالته النفسية بين تيقّظ المشاعر والإحساس بربيع جديد يمحو خيباته، ويدفعه للأمام، وبين خريف وماضٍ ثقيل يظل يلاحقه حتى يوقعه في شباك الموت والاستسلام النهائي بهدوء.

---

(١) انظر: رضا بن حميد: المدينة في رواية اللص والكلاب، ملتقى القاهرة الثاني، ج١، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٨، ص٣٦٩

(٢) بهاء طاهر:الحب في المنفى، ص ٥٦.

وتحتوي شقة "بريجيت" شرفة ورفوفا لأغـان خفيفـة، ولـبعض الكتـب الألمانيـة والانجليزية، وديوانا شعريا بالألمانية "لهايني" وأشعار "لوركا" مما يدلّل على مكوناتها الثقافية وطبيعتها النفسية.

وتتحوّل هذه الشقة إلى بؤرة المدينة التي تجذب الراوي إلى عالم تتخفّف بـه الـذات المتعبة من معاناة الماضي، وجفاء المنفى وبرودته، فتتحدّث "بريجيت" عن اخفاقاتها وأوجاعها وعلاقتها بوالدها و"مولر" وقصة زواجها وإجهاض طفلها. ويسترجع الراوي حكاية زوجتـه ووليه، وعقد طفولته وآلامه المتمثلة بوالد كان يعمل مراسلا في المدرسة الابتدائية، إضـافة لشقاء الفقر وإذلاله، وحادثة موت أمه بالملاريا إلى أن يصير فضاء مكانيـا يتقـد بالحـب، ومساحة مسروقة من الزمن يستعيد بها الراوي صحته وحيويته لينبعث بالحياة.

ويتحوّل أثاث الشقة إلى ملجأ تتقوقع داخله الذوات المنهكة إذ تتـشبث بـه"بريجيـت" وتسترجع وجع الماضي وتحاول الفرار منه، "ذهبت بريجيت نحو الكنبة ولكنهـا لـم تجلـس عليها، بل جلست على الأرض المكسوة ببساط رمادي ثم أسندت ظهرها إلى الكنبـة وفـردت ذراعها فوقها."[1] ثم تبدأ الذات الكلام بحثا عن متنفس "وفي الغرفة المعتمـة بـدأت تـروي حكاياتها الحقيقة."[2] فالشقة معتمة لتنسجم في أجواءها مع حالتها النفسية.

ويطوف الراوي و"إبراهيم" معاً يكتشفان منفاهما، ويتعرفان طبيعته المكانية الجغرافية والنفسية، فتظهر الأمكنة مرتبطة بتاريخ طويل يومئ بالخلافات الدينية بين الطوائـف، ممـا يجعل القارئ متحفزاً ليؤكد الاسم المجهول للمدينة (ن).

---

(1) المصدر السابق: ص ٦١.

(2) المصدر السابق: ص ٦٤.

"أراد أن نقوم بجولة في المدينة على أقدامنا .... وعندما أشرت إلى الكنيسة الكبيرة القائمة في الميدان الرئيسي، وحاولت أن أحكي له تاريخها، وكيف كانت ممارسة الكاثوليكية محرمة في المدينة حتى نهاية القرن الماضي.... [١]

وتسير القوة الزمنية بمحاذاة الشخوص فتتلف ذواتهم، وتغطي ملامحهم بالتجاعيد، وتفقد الأمكنة سحرها، فبعد أن كان "إبراهيم" يلتقط الصور للتماثيل والكاتدرائيات، ويسجّل تاريخ التقاط الصورة، صارت الأشياء الآن فاقدة لقيمتها، ولا تحتاج الذات إلا لتذكر أرض الوطن حيث الطفولة رغم قساوتها بعيداً عن خيبات التقدّم في العمر وهزائمه، "ما أريده الآن حين أزور أيّ مدينة هو الأشجار والخضرة، ومع الشيخوخة أصبحت أبحث عن كل ما يذكرني بطفولتي ... بمجرى النيل وبأشجار الجميز والصفصاف."[٢] فالمدينة رغم جمالها وحضورها ومكانتها التاريخية والحضارية لا تحرّك فيه إلا الإحباط والوجع الذي يزيده إحساساً بالغربة واستذكاراً للإخفاق.

ويمتلىء فضاء المدينة ذات الطبيعة الساحرة بالحدائق وبالزهور الصفراء والحمراء التي تتناسب مع تمرّد الشباب وتيقظّه، وبين لون الشيخوخة وإخفاقاتها، " يتأمل أيضا أحواض زهور على جانبي الممرات وكانت وروداً تشرع أوراقها الحمراء والصفراء في زهو الفتوة مع الصيف الجديد... وفي قلب كل منها خاتم أصفر مستدير من نقط صغيرة كالوشي المنمنم."[٣]

إنّ الحالة النفسية للراوي و"إبراهيم" تتفوّق على التمتع بجمال المكان أو الإحساس به. فالفضاء المكاني للمدينة عند "بهاء طاهر" أشبه ما يكون باللوحة لا نتمكن من الإحساس بجماله

---

(١) المصدر السابق: ص ٧٨.

(٢) المصدر السابق: ص ٨٠.

(٣) المصدر السابق: ص ١١.

إلا وفق طريقة "ميشيل بوتور" إذ يقول: "إن جميع العلائق الفضائية القائمة بين الشخصيات أو المغامرات التي تحكى لي لا تستطيع أن تصل إليَّ إلا بواسطة مساحة أتخذها بالنسبة للمكان الذي يحيط بي."[١] فحين نقرأ الكلمات نعود مسافة إلى الخلف، وكأننا نستبطن لوحة فنية متقنة التشكيل لنتفهم العلائق القائمة بين الشخصيات، فنصل إلى وجدانها، ونعود إلى المكان بإحساس مضاعف فيه.

وتحوي المدينة شقة الراوي التي تطلّ علينا بملامح تدلّ على استغراقه في الماضي رغم تواجده في المدينة (ن) التي لا يستطيع الانصهار بواقعها. فصورة "عبد الناصر"، وبعض الكتب تصاحبه، إضافة إلى صندوق بريد ينتظر ما قد ياتي من أخبار عن العائلة، "عندما فتحت باب الشقة أطل عليَّ عبد الناصر مبتسما في صورته الملونة على الحائط وكانت في يدي الأشياء التي وجدتها في صندوق البريد أعداد من صحيفة مرسلة من القاهرة"[٢].

ولا تشكّل المدينة (ن) للراوي سوى الغربة، فيحّس بنفسه منبوذا بلا وطن مثل "ألبرت الأسود": "ألست مثله ملونا وأجنبيا وطريداً من بلدي، ولا مكان لي هنا ولا هناك مثلما لم يكن له مكان."[٣] وتعمل الغربة على تهميشه، وتهميش مكانه الأول؛ فلا يكترث أحد في المدينة بأخبار وطنه، ولا يستمع إليه أحد ،" حين كنت أنزلق في الحديث عن السياسة أو عما يحدث في بلدي كانت تقاطعني ... وتقول ... فلنتكلّم عن شيء آخر."[٤]

ولا تكتمل مدينة "الحب في المنفى" وتتضح جوانبها إلا على ألسنة الشخوص متعددي الجنسيات والأمكنة، فنجد عدة شخوص ينتمون إلى فضاءات مختلفة، ومرتبطين بأنماط مختلفة

---

(١) حسن نجمي: ص ٨٠.

(٢) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص ٨٧.

(٣) المصدر السابق: ص ١٢٠.

(٤) المصدر السابق: ص ١٢١.

من أجزاء الفضاء. وقد نجد نفس الفضاء مجزأ بطرق مختلفة تبعا لاختلاف الأبطال، "ويظهر ذلك كنوع من اللعب بأشكال وأجزاء الفضاء أي ما أسماه "لوتمان" ببولوفينية الفضاءات."(١)

ويقدّم "يوسف"، أيضاً، صورة قاسية لمدينة المنفى ،إذ لم تمنحه مكاناً ينام فيه، وواجه فيها شتاء بارداً، نام خلاله منزويا في الحدائق انتهاء إلى النوم في قبر تعرّض فيه للمخاطر، وملاحقات الشرطة حتى "بدأ يفكر في الرجوع إلى مصر، فكر أن العودة إلى السجن أرحم مما هو فيه."(٢) فالمدينة الجميلة حاملة لوجه آخر يتسم بالسّواد والبرودة، والمدينة تشكّل عتمة وموتاً بالنسبة للراوي. ولا يبعث بها الضوء أو الشباب المؤقت سوى جذوة الحب: "وأنا أحبك وأنت معي، في الليل الحنون، في الحديقة الحانية، ولا تعودين صغيرة ولا أعود كهلاً، ولكننا مجلوان حقاً في ذلك القمر الفضي، في عمر واحد دون عمر."(٣)

ويحضر الإحساس بالحب دائماً بمواجهة المدينة وبيوتها الحجرية، فيتمنى الراوي الفرار بحلمه فوق فضاء المكان، " وإذ أرجع من عندك في ليلة الحب، وقد اكتملنا واحداً، أسير وسط كتل البيوت الحجرية المظلمة ....لا أريد أن يقيدني مكان أتمنى لو أحلّق فوق هذا العالم الجداريّ الأصم الكثيف وأنت معي إلى دنيا أخرى ناعمة وشفافة لا يحدها الطوب ولا المواعيد ولا الحروب ولا الموت."(٤) فالعالم طوب جداريّ أصم. فيحلم الراوي بتشكيل مكانه الخاص المكوّن من دنيا شفافة ناعمة تخلو من كلّ ما يسبب أزمته حيث لا مواعيد ولا طوب ولا حروب ولا حاضر ولا مستقبل. فالمكان ينازع الإنسان على لحظاته السعيدة، يسرق فرحته، ويعكر صفوه بأحداثه التي تمتزج مع الهم الإنساني العام، فتصبح الذات ميدانا يضج بهموم

---

(١) حسن بحراوي: ص ٣٧.

(٢) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص ١٤٠.

(٣) المصدر السابق: ص ١٤٨.

(٤) المصدر السابق: ص ١٤٩.

عامة وذاتية مرهقة. وتزداد رغبة البطل في مغادرة فضاء المدينة (ن) حتى يصل به الأمـر إلى تمني الانصهار والتلاشي في الأثير : "وأنا معك أهجر هذه الأرض الطافحة بشرورها، لألحق بك، يرتفع بي حبل هذا الأثير، إلى تلك البراءة لتهرب معا إلى السكينة."[١]

و لا ترى "بريجيت" في هذه المدينة من يفهمها، وكأن الانكسارات قد قاربت بين الشخوص لخلق رفض جماعي للمكان، "فبرجيت" لا تحب سوى شجر المدينة، وترغب بإنجاب طفل لتعلّمه صلابة الأشجار هربا مما يؤرقها من المكان،ومما يؤرقها من صور الماضي فقد فقدت طفلها الأول بفعل تعقيدات المدينة وقوانينها ، "أعتقد أنّ الأشجار تفهمني، أنا واثقة أنها تفهمني."[٢] فالطبيعة المكانية تحرك دواخل الشخوص، ولها دور مهم في إثارة ذواكرهم وانفعالاتهم النفسية، فيصير الشجر مشهداً مشابها لمشهد البجع والنهر الذي يحفل به "بهاء طاهر" في روايته بما يشبه حركة الإيقاع.

ويتسع فضاء مدينة "الحب في المنفى" للمخذولين والمهزومين. ويتسع أيضا، للمستغلين الذين يتجرون بقضايا الإنسان والوطن، ويمثّلهم رأس المال الخليجي المستغل، المطلّ من شخصيته "الأمير حامد" الذي يتواطؤ مع الغرب ، وينتهك حرمة الوطن، ويعمل على استغلال مثقفيه المبعدين في المنفى ،وتنعكس ركائز شخصيته على ملامح بيته داخل المدينة (ن) "قالت أنه قصر كبير في الجبل على ضفة النهر الأخرى، وأنها لم تدخل في حياتها قصراً بهذه الفخامة وهذا الاتساع."[٣]

ويظهر بيت الأمير على جبل في فضاء المدينة إذ تنتصب أسواره و كلابه بمواجهة الراوي فتمتلئ اللوحة المكانية بأصوات العواء، وبمشهد كثافة الأشجار وارتفاع الأسوار فتتقزّم

---

(١) المصدر السابق: ص ١٧٧.

(٢) المصدر السابق: ص ١٨١ – ١٨٢.

(٣) المصدر السابق: ص ١٩٤.

الذات أمام وحشية المادة وانعكاس القيم في عالم يسيطر فيه رأس المال رغم سوداوية صاحبه و قبح دواخله، "لم يكن هناك غير أسوار القصور العالية، تطلّ منهـا قمـم أشـجار التنـوب المخروطية الخضراء."[1]

ويقدّم الروائي تشكيلاً آخر للمدينة في نهاية الرواية بعد إحساس الـراوي بالهزيمـة، فتبدو شبحاً وكتلاً رمادية بصوت الأنا المنهك بماضيه وحاضره داخل فضاء المدينـة (ن) : " وكنت من مكاني أطل على المدينة فبدت مبانيها كتلا رمادية متباعدة، فبدت شبحا لمدينة..."[2]

ثالثا: الشارع :

يعدّ الشارع من الأماكن الهامة في حياة المدن، ويعدّه "ياسين النصير" "صحراء المدينة وجزؤها الزمني، لامتداده طاقة على مرّ الخيال، ولا نعطافه تحوّلات في الزمان و المكـان، ولسعته رؤية ريفية، ولضيقه رؤية المدن الصغيرة، ولساكنيه حرية الفعل، وإمكانيـة التنقـل وسعة الاطلاع"[3]. ويأتي الشارع في روايات "بهاء طاهر" فضاء مكانيا مفتوحا قـادرا علـى الاتساع لزخم الأحداث الواقعية، ولزخم الضجيج المتحرّك في عوالم الشخوص النفسية.

ويحضر الشارع في "شرق النخيل" فضاء معبّرا عن الأوضاع الاجتماعيـة المتمثّلـة بالزحام السكاني الكبير، وبعض الممارسات المتعلقة بالمناسبات الاجتماعية. وقد يأتي مـدلّلاً على تردي الأوضاع السياسية، فيضج بحركة المظاهرات وهتافات الطلاب، ينتقـد الـسلطة، ويعرّض بما يجري بالواقع السياسي من خلال حركة الشخوص، وانـصهارها فـي أجـواء المكان.

---

(1) المصدر السابق: ص ٢٥٠-٢٥١.

(2) المصدر السابق: ص ٢٥٥.

(3) ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية١٩٨٦، ص١٠٢

إنّ الشارع يتفاعل مع الأجواء العامة للمدينة؛ فالمحلات مغلقة بسبب المظاهرات، والحافلات مضربة، وزحام المشاة يغطي جانبيه، فيصير الشارع فضاء مكانيا ينقل الواقع ويندّد به، إذ يقول: "ولم يتكلم سمير إلى أن وصلنا الشارع القصر العيني، كانت معظم المحلات مغلقة، وقد اختفى الضجيج المعتاد لسيارة الأوتوبيس"[١]

إنّ الشارع فضاء روائي تدور به نقاشات الشخوص وتعليقاتها حول ما يجري في الواقع السياسي لمصر، مما يفعل من عملية التبادل بين الشخوص و الأمكنة لتدلّل على الواقع المعيشي وتعقيداته، "فالمكان في الرواية كأية شخصية أخرى، يجب أن يكون فاعلا وفعالا في بناء في الرواية، وإلا أصبح كتلة شحمية لا تضيف للرواية إلا الترهل."[٢]

ويشكّل شارع سليمان باشا فضاءاً مفتوحاً يتجمّع فوقه الناس، فتحضر أصواتهم وآراؤهم حول المظاهرات الطلابية؛ فمنهم من يتهم الطلبة ويشكك في مصداقيتهم، ومنهم من يراقب بصمت فاقداً للفاعلية إذ يصير المكان شاهداً على ما يجري، "كنا نقف قرب ناصية شارع سليمان باشا، وكان هناك عدد كبير من الناس، يجلسون على رصيف الشارع أو يقفون يتناقشون، وكان يقف بالقرب مني رجل ممتلئ الجسم... قال بصوت عالٍ وهو يشير لنا: يا عم هذه ناس جاءت هنا للحب والغرام ويضحكون علينا بالكلام عن الوطنية"[٣].

ويقدّم المكان صورة لتقاليد المجتمع ومناسباته فيختار "بهاء طاهر" بيتاً للعزاء فوق الرصيف المحاذي للشارع الذي يمرّ فوقه الراوي و "سمير" و "سوزي" عند هربهم من الشرطة بسبب نشاط "سمير" السياسي ليتناسب بيت العزاء مع سوداوية ما يجري في الواقع، من تكميم للأفواه، وانعدام للحريات، "عند باب الشارع تلفت يمينا ويساراً فلم أجد أحداً غير أصحاب بيت

---

(١) بهاء طاهر: شرق النخيل، ص ٨٤.
(٢) شاكر النابلسي، ص ٢٧٥.
(٣) المصدر السابق: ص ١٠٠.

العزاء يقفون بمدخل سرادق المأتم ... ثم مشينا في شارع الفلكي.. وتطلّعت للسماء فرأيت سحبا سريعة داكنة تتدافع لتبتلع قمراً هلالياً وليداً."[1] فالراوي يقدّم وصفا مكانيا متتابعا للمكان، وما يحيط به جاعلاً من الفضاء أفق ترقب وتخوّف مما قد يحدث على الصعيدين السياسي والاجتماعي. وتأتي اللغة الروائية لتقدم مشهد السماء بسحبه الداكنة المتحفزة لابتلاع قمر وليد ضمن لغة شعرية عالية تجعل من المكان معادلاً لما يدور في نفس الراوي، ومتناميا مع صورة الواقع وسوداويته.

ويتمازج الشارع بتفاصيله أضوية وألوانا مع أجواء هزيمة عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين، فانعكاسات هذه الحرب وخيباتها داخل نفوس الشخوص تلوّن الأمكنة، أيضاً، بظلالها وآثارها، "وبدت أنوار شارع القصر العيني الخافتة المطلية باللون الأزرق بسبب الحرب المنسية"[2].

إنّ الشارع في "شرق النخيل" ليس إلا ميدانا للمظاهرات، يكتظ بأصوات الطلبة وهتافاتهم، ويحمل ملامح التوتر العام، تتوقف به السيارات، وتمتلئ بالأسياخ الحديدية والحجارة، "كان الشارع الصغير المفضي للتحرير مزدحما بالأحجار والأسياخ الحديدية... وكان هناك زحام من الطلبة والأهالي في قلب الميدان المحاصر، والذي كانت تحدّه من جميع الجهات السلالم الرمادية الصاعدة في الفراغ، ومصابيح عالية للإضاءة مطلية باللون الأزرق"[3].

ويقدّم "بهاء طاهر" وصفا دقيقا للمكان، فنستشعر أجواء الأضوية الخافتة، وسيطرة اللون الأزرق على اللوحة المكانية وحضور أصوات الناس المحتشدين فوق الشارع، وتوقف

---

(1) المصدر السابق: ص ٨٠.

(2) المصدر السابق: ص ٨١.

(3) المصدر السابق: ص ٩٤.

السيارات والحافلات وارتفاع أصوات الجماهير تهتف بما يدور في الذهن الشعبي والشارع المصري: "أنا ضد إشراك البنات في المظاهرات" "أمريكا تسلّح اسرائيل" "أين السلاح؟"[١]

يمثّل الشارع في " قالت ضحى" فضاءاً مكانيا ضاجا بصوت الجماهير المحتجة على ما يجري في الشارع العربي. ولكنه لا يأتي إلا ضمن زمن الاسترجاع قبل أن يتحول الأبطال إلى مثقلين بهزائم عصر الانفتاح، فمنهم من يتماشى معه، ويتنازل عن مبادئه، ومنهم من يلزم الصمت والسلبية والإحباط، "وتخرج المظاهرة للشارع الرئيسي: ترتفع القبضات والهتافات من أجل مصر وفلسطين وتونس وسوريا والشرق كلّه، ويربت كل منا على كتف زميله، ونقذف بالأحجار الدكاكين الانجليزية أو الفرنسية."[٢] ويحيلنا الشارع المسترجع إلى المقارنة بين الزمن الماضي والحاضر، إذ يمثل الماضي فاعلية الشخوص وايجابيتها، بينما يمثل الحاضر إحباطاتها.

ويأتي الشارع مدلّلاً على أجواء عصر الانفتاح بما فيه من فساد، إذ يحضر الشارع ميدانا لحركة البورصة والباعة المتجولين، ومناداة السماسرة، وزوار المكان من محدثي النعمة، بمحاذاة مكتب يشكّل انعكاسا للفساد الاقتصادي والسياسي في البلد"[٣].

ويقدّم الشارع جانبا من نظرة المجتمع الذكوري للمرأة، وحصاره لها ولجسدها الأنثوي، ومظاهر التحرر التي تحصر إطارهما في الثياب بعيدا عن الممارسة الاجتماعية والفكرية الفاعلة، "كنا نسير معا في شارع قصر النيل، كانت تلك أول مرة يظهر فيها طراز الفساتين التي تعلو الركبة، والعيون تحاصر البنات اللاتي يسرن على الرصيف، وقد تعسرت

---

(١) المصدر السابق: ص ٩٤.

(٢) بهاء طاهر: قالت ضحى، ص ١٢

(٣) انظر: المصدر السابق: ص ٥-٧.

سيقانهن الطويلة و أفخاذهن المشدودة، ولكن البنات كن يمشين ببطء، و يتوقفن أمام واجهات المحلات متظاهرات بعدم المبالاة بالعيون المحدقة والتعليقات الفاضحة"[١].

وإذ يتوجّه البطل مع "ضحى" إلى روما "يتشكل الشارع فضاء جماليا يعكس تقاليد اجتماعية مناقضة للشرق، مما يضع الشارع في مصر بما فيه من توتر وصخب، بمقابل الشارع في روما وما يتسم به من هدوء يدلّل على قتامة أوضاعنا السياسية والاجتماعية، "وقفت عند ناحية الشارع نافورة يخرج الماء من جرّة يحملها عجوز مرمري ملتحٍ ليس لعينيه حدقتان فبدا كالضرير، وعلى سور النافورة كان يجلس أزواج من البنات و الأولاد يلحسون الجيلاتي ويتبادلون القبل"[٢].

وإذ يصف "بهاء طاهر" التماثيل على جوانب الطريق فإنّه يقدّمها بوصف سلس ممسك بالتفاصيل؛ فالشارع فضاء مكاني واسع المدلولات التي تومئ بها اللغة، "فهناك شوارع في الرواية العربية برزت من خلالها ارتباطها بذكرى معينة، أو من خلال ارتباطها برواية معينة، أو من خلال ربطها بعواطف معينة، أي أن الشارع كمكان وعنصر جمالي مكاني، قد ارتبطت جماليته بالنفس البشرية"[٣].

يأتي الشارع في "نقطة النور" فضاء مكانيا مختلفا عنه في الراويات الأخرى، إذ يخلو من المدلولات السياسية ويتسع لتأملات الجدّ وعواطفه، ويأتي جزءاً من فضاء الحارة الشعبية؛ فينتقل ضجيجها وتقاليدها، "كان الباشكاتب يجلس وحيداً في شرفته في الليل، يراقب الشارع الذي بدأ يزدحم لاقتراب مولد السيدة، وأصبحت أرصفته مأوى لزوار الست، كما بدأ أصحاب

---

(١) المصدر السابق: ص ١٩.

(٢) المصدر السابق: ص ٦٧.

(٣) شاكر النابلسي: ص ٧١.

المحال يعلقون أفرع المصابيح الملونة بعرض الواجهات..."[1]. فالشارع يحمل الاستعدادات للاحتفال بمولد السيدة زينب، ويرتبط بقدسية نابعة من الذاكرة الشعبية؛ فمولد السيدة زينب عيد يلتصق بالفضاء المكاني، وينقله من رتابته إلى ضجيج الحياة، إذ يحتشد الباعة وسط الاف الأصوات للترانيم والأناشيد والأدعية الدينية.

"احتلوا الآن كل الأرصفة في الميدان والشوارع المتفرعة منه، وزحفوا حتى جنينة البيت، ميزت أذنه إلى جانب النداءات وصياح الصبية وضجيج الميكروفونات تلك الوشوشة الجماعية الموحدة لآلاف الأصوات ... يسمع صوت ربابة وإنشاد مداحين....، وأزيز (المراجيح) ونداءات باعة الأطعمة وباعة العطور وباعة كتب الأدعية الدينية، وخشخشة ميكروفون الساحر الذي يشطر ابنته بالمنشار إلى نصفين...." [2].

وترصد الشخصية الرئيسية حركة الشارع وتتأمله، وتراقب أجواء المولد ببصرها ووجدانها، فيصير الفضاء المكاني فضاء للتنفس إذ تساعد أصوات الأناشيد الدينية والأدعية فيه على تصفية النفس لتلج عوالم مختلفة تبحث عن نقطة النور وسط العتمة.

إنّ شارع السيدة زينب فضاء مكاني يحمل رموزاً صوفية تتناسب مع قيمته الدينية، ومع نبوءات "أبي خطوة" التي تشغل ذهن شخصية الباشكاتب الذي يبحث عن ذاته، ويحاول التكفير عن ذنوبه، ويبحث عن رؤيا لكون بلا ألم، "سرح بفكرة وهو ينظر إلى السبيل المغلق الذي يواجهه، وابتسم لنفسه لأنّه ظل طول عمره يحاول قراءة أبيات الشعر المطموسة

---

(1) بهاء طاهر: قالت ضحى، ص ١٠٣.

(2) المصدر السابق: ص ١٦١.

المحفورة في أعلى واجهة السبيل.... لكنه يحب النظر إلى هذا السبيل يتخيل زمانا لم يكن فيه هذا البناء الرمادي اللون."[1]

ويشكّل السبيل برموزه الصوفية رموز الحياة بالنسبة "للباشكاتب" ضمن فضاء مكاني قادر على أحياء المخيلة لتشجيع الذات على البحث عن عالمها الخاص؛ فتراقب وتبحث عن شيء مختبئ وراء الأبعاد المادية للمكان ضمن مقارنة لماضيها وحاضرها. وبعداً عن ضجيج الواقع السياسي و ضوضائه.

رابعا: الصحراء :

تأتي الصحراء لتكون "التجسيد الأبرز والأشهر لفكرة المكان المقفر الفقير بالتنوع والموجودات والتفاصيل. وكان التجسيد الغني الأبرز لزخمها بالتفاصيل والموجودات والحركة والحياة .... وكذلك كان يتم استبدال الجزئيات والتفاصيل من حصى الدرب، وحيوانات الصحراء النادرة بذكريات الشاعر وعواطفه وأشجانه بفعل اغترابه وتوحّده المطلق في تلك الأجواء المقفرة"[2].

وتأتي صحراء "واحة الغروب" التي يشكّل العنوان جزءاً منها محدّداً بالواحة المكانية التي تشكّل محور السّرد وهدفه، بل معادلا رمزيا للواقع الذي يحمل "بهاء طاهر" هاجسه وقضاياه وإشكالاته من خلال حركة شخوصه الروائية، وتصاعد الأحداث، لتكون فضاء متسعاً بأبعاده الجغرافية الممتدّة لصحراء الذات ودواخلها، فيوقظ هواجسها وتعود الذاكرة لاسترجاع الماضي بجماله وإخفاقاته. فيصير المكان فضاء يكشف الرؤية، ويلملم التشتت والضياع داخل

---

(1) المصدر السابق: ص ١٨٣.

(2) صلاح صالح: ص ٧٨.

النفس بفعل الظروف الخارجية، ويصحو الإحساس الإنساني بالرغبة والبرية والجنون والبدائية ضمن لغة روائية مكثفة.

إنّ صحراء الغروب صحراءان: واحدة جغرافية ممتدّة بقسوة مناخها وتضاريسها ورمالها ومخاطرها، وطبيعة سكانها، وأخرى رمالها داخل "محمود" الممثّل لشخصية البطل الضدّ الذي يحمل إخفاقاته، وإخفاق واقعة ضمن فترة زمنية تتمثّل بسيطرة الانتداب البريطاني على مصر، فتشكّل واحة "سيوة" أو واحة الغروب منفى إجباريا له، واختياريا لزوجته.

ويسير منفى الصحراء في "واحة الغروب" بموازاة منفى المدينة في "الحب في المنفى" "فالواحة هي البديل الجغرافي للمنفى الأوروبي الذي عاش فيه بطل" "الحب في المنفى"، والزوجة الأجنبية التي عرفت معنى القمع في" واحة الغروب" هي الموازي للحبيبة الأوروبية التي عانت القمع وعرفته في الحب في المنفى. وتأتي دلالة المنفى "أكثر حدّة في واحة الغروب، وتبدأ من دلالة التسمية التي يقرنها البطل بعبادة آمون في "سيوة" باعتباره إلة الشمس الغاربة ... ويعني ذلك في نظر "محمود" أن امون أصبح إلها للموت، وفي نفس الوقت علامة على ما ينتهي إليه هو..."انتهى هنا نهار علاقتنا إلى غروب هذه المحطة الأخيرة"، وليست هذه الدلالة الزمانية إلا مرادفا للدلالة المكانية عند الزوجة:" تفتت زواجنا مثل الرمال."[1]

إنّ الغروب يسيطر على الروايتين المتوازيتين بشخوصهما المقموعة، وبنهايتهما المأساوية، ومنفاهما الإجباري لتتكامل واحة الغروب مع "الحب في المنفى" في سياق عالم واحد من الرؤيا التراجيدية التي لم يعد "بهاء طاهر" وعدد من أبناء جيله قادرين على الإفلات منها لاعتبارات موضوعية في الواقع الذي يعيشونه ... مدركين أن لا سبيل إلى التسامي على الرؤية المأساوية للنهاية سوى تجسيدها في موازيات إبداعية ستظل تحمل رجع الدلالة نفسها

---

(1) جابر عصفور: هوامش للكتابة، على شبكة المعلومات العالمية dar-alhayat.com، ٢٠٠٨/٤/٢

بكل تنويعاتها، سواء في الإشارة إلى انتهاء زمن أو حلم جمعي أو ذبول معتقد، أو صعود عوالم جديدة لامكان فيها للذين عاشوا العوالم القديمة.[1] فدلالة المنفى الصحراوي في "واحة الغروب" أكثر حدة من المكان في "الحب في المنفى" مثلما يتضح من إقفار المكان وقسوة مناخه وغروب شخوصه.

ويتكشّف المكان في "واحة الغروب" من خلال تقنية تعدّد الأصوات موزّعة بين "محمود عبد الظاهر" و "كاترين" و "صابرين" و "يحيى" و "الاسكندر". ويتبدّى في مدلولات مختلفة حسب زاوية النظر الخاصة بالشخوص. إذ تكّلف السلطة "محمود" بادارة الواحة تكريما يحمل في حقيقته عقابا يشكّل نفيه القسري. وتحضر "كاترين" زوجته مهتمة بالآثار المصرية واليونانية وتوّاقة لاكتشاف الجديد. وتمثّل لها الصحراء روح المغامرة ودربا لإصلاح ما تلف من علاقتها "بمحمود" ووسيلة لتيقّظ الرغبات الجنسية واحتوائها كونهما شخصيتين محوريتين في الرواية.

ويحضر تاريخ المكان بأصوات "صابر" و "يحيى" و "الاسكندر" وسيلة ليعرّض "بهاء طاهر" بتاريخ المكان الذي يستبعد قصّ الحقيقة لمصلحة الإديولوجيا، وليدلّل على قسوة الظروف الاجتماعية التي تتجاوز القيم الإنسانية ضمن حدة تتناسب مع أجواء الصحراء وقسوتها.

وتأتي نظرة "محمود" للمكان مختلفة عن نظرة "كاترين" الحاملة للهوية الأوروبية والمتشكّلة تشكيلاً إنسانياً مختلفا ممّا سيخلق نظرة مختلفة تجاه ألفة المكان التي أشار إليها "باشلار"، ومدلولاته النفسية والإيديولوجية. ولكن "كاترين" ليست مغيبة عن هذه الحقيقة، بل تعيها تمام الوعي، ممـا يغلب العقل على الجانب الأوروبي بمقابل حساسية الشرقي وعاطفيته،

---

[1] انظر: المصدر السابق

على الأغلب: "أعرف أن "محمود" سيوحشه هذا البيت الواسع، سيشتاق في صمت الصحراء إلى الحي الذي لا تهدأ فيه حركة الناس، وغناء الباعة، لن يوحشه بالطبع قصر الخديوي المجاور لنا... لا يتصور محمود الحياة بعيداً عن بيته الذي لم يعرف غيره أما أنا فتنقلت بين ثلاثة منازل، لا يجرفني الحنين إلى بيت بعينه يعود المكان إلى ذهني فقط حين أذكر سكانه فأسترجع حتى روائحه المألوفة وأركانه المنسية، تدهشني أبعاد الذاكرة."[١] ويدلّل ذلك على طبيعة "محمود" المرتبطة بالتفاصيل الحقيقية الحيّة للمكان، فالمكان حي لديه بأصوات الباعة وحركة الناس.ولعل هذه الرؤية التي تطلّ من الطبائع النفسية والفكرية "لمحمود عبد الظاهر" هي انعكاس لرؤية "بهاء طاهر" التي يحمّلها لبطله، ففي حين يشكّل المكان بالنسبة "لكاترين" مجرد صورة قادمة من الماضي ولعبة من ألعاب الذاكرة، فإنّه يشكّل الحياة بالنسبة "لمحمود" المرتبط بتفاصيله، مما يوحي بصعوبة تقبّله لصمت منفاه الصحراوي.ويدلّل على قدرة هذا الصمت على إيقاظ دواخله المنهكة. إضافة إلى أنّ هذا المونولوج الخارج من أعماق "كاترين" يلمّح بطبيعة "محمود" الفكرية، ومواقفه السياسية الواقعية، "فكاترين" تعرف أنّه لن يفتقد قصر الخديوي الذي تحب هي حدائقه، فما يراه الآخر بعين خارجية يدرك ابن المكان حقائقه التاريخية، وأبعاده الإيديولوجية، فيرفض وجوده رفضامنه للسلطة، وانعدام العدالة الاجتماعية، واختلال القيم لا رفضا للمكان نفسه ،"فتقيم الرواية الستينية علاقة صراعية مع الواقع في مواجهة العنف المنظم، ومصادرة كل مصادر السلطة في المجتمع لصالح الأوليجاركية العسكرية .... ليجد المثقف نفسه وجهاً لوجه مع كائن خرافي متعال."[٢] "فمحمود" مدرك واع إلى أنّ الصحراء تشكّل منفاه، بل ويراها تمثّل طريقة من طرق الموت الذي تمارسه السلطة

---

(١) بهاء طاهر: واحة الغروب، ص ٢٠.

(٢) عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩٩، ص ٢١٦.

ضدّه، مما يؤكد وعيه لممارسات السلطة المبطنة: "أظن أنهم وافقوا بكل سرور متمنين لي الهلاك هناك في أسرع وقت."[1]

وتظلّ الصحراء من زاوية الرؤية المتعلّقة "بكاترين" مناقضة لما هي عليه عند زوجها المهزوم داخليا، والحامل لصحرائه الداخلية معه إلى هذا الفضاء المقفر ليوحّد السّرد بين حركة الصحراء كونها فضاء مفتوحاً لا يؤطره حدّ، وبين فضاء مغلق مؤطر داخل هذا الفضاء المفتوح يزيد من فعل الاختناق والضيق داخل الشخوص ممثّلاً "بواحة "سيوة" التي تعرف "كاترين" تاريخها : "أعرف تاريخها القديم والحديث ... ما جرى فيها من بداية هذا القرن عندما غزاها جيش الوالي محمد علي... لا يكفوّن عن التمرد والثورة."[2]

تمثّل الصحراء بالنسبة "لكاترين" حلما ومكانا تستكشف من خلاله آثار الإسكندر المقدوني وموضوعا لأبحاثها واكتشافاتها الأثرية من زاوية، ومن زاوية أخرى طريقة للتقارب الروحي والجسدي مع "محمود" فرارا به من الأخريات: "حلمت أن أرى الواحة التي خطا فوقها الأسكندر الكبير وعاش فيها قصته المثيرة ... المهم ستكون هناك أنا ومحمود وحدنا لا خطر هناك أن تنازعني فيه امرأة أخرى."[3]

وفي مقابل الصحراء الحلم لدى "كاترين" تشكّل الصحراء مخاوف "محمود" وقفرا لا يفارق إحساسه بطبيعتها. ويتضح ذلك من لعناته وانفعالاته، وتجهّمه وقلقه وخوفه ممّا قد تخبئه، فتفقد عجائبيتها وسحرها، وتغيب جمالياتها بعينيه ووجدانه: "تترامى الصحراء أمام

---

(1) بهاء طاهر: واحة الغروب، ص٢١.

(2) المصدر السابق: ص ٢٤.

(3) المصدر السابق: ص ٢٤.

عيني ولا شيء فيها غير الرمال والكثبان و الأحجار والسّراب اللامع في الأفق قيظ بالنهار ولسعة برد في الليل."[1]

ولا تمثّل الصحراء بالنسبة "لمحمود" سوى علامة للموت، فهي رمال وكثبان وأحجار وسراب وقيظ وجبال رمادية تؤذن باستشراف لموت سيحضر. فزاوية الرؤية الخاصة "بمحمود" تجاه المكان سوداوية مناقضة لرؤية "كاترين" التي يعنيها سطح المكان وتاريخه المتناسب مع طموحاتها باكتشاف ثمين يضاف إلى نجاحاتها، فاختلاف زاوية الرؤية يقدّم المكان بصورتين مختلفين ، وإن توحدت الشخوص في النهاية المأساوية.

فتوقظ الصحراء الأمس في ذاكرة "محمود". فهو منهك بالأمس وفار منه ، بمحاذاة خوف من المجهول والمستقبل القادم من هذه الصحراء إذ يقول: "تمنيت لو كان الأمر هو العكس. لو أجهل ما حدث بالأمس، وأعلم ما في الغد، بل أوافق حتى على أن أظل أعمى عما يحمله الغد... لكن في هذه الصحراء لا شيء في ذهني غير الأمس وأنا لا أحبه."[2] إنّ تضاريس الصحراء بعين "محمود" المثقل بالماضي متشابهة لا تطلّ منها أية صورة للحياة "في النهار المشاهد المكرّرة نفسها. لا يكسر رتابتها إلا مساحات متباعدة يتغيّر فيها لون الرمال إلى الأحمر أو الأبيض أو ظهور كثبان تجهد الجمال".[3]

ويقدّم "بهاء طاهر" إحساس "كاترين" تجاه الصحراء بلغة شعرية فتبدو منفصلة عن تخوم الواقع الذي لا يشكّل للذات الأوروبية أمساً ولا واقعاً، ويردّ" محمود" على ذلك ضمن إحساس يقدّم به الصحراء مهيمنة قادرة على تغيير الأشخاص، وإعادة تشكيلهم بشكل مختلف

---

(1) المصدر السابق: ص ٣٣.

(2) المصدر السابق: ص ٣٦.

(3) المصدر السابق: ص٣٧.

يتناسب مع طبيعة الزاوية التي ينظرون منها: "أعرف أنّ كثيرًا من الإيرلنديين شعراء ولكن الصحراء تغيرنا بشكل مختلف."[١]

إنّ الصحراء بالنسبة "لمحمود" فضاء يشكّل مساحة الاختناق المطلّة من ثقل الأمس داخل الذات لا فضاء للتنفس والإحساس بالجمال، فتطلّ علينا صحراؤه الداخلية مشكّلة ضمن مقدرة "بهاء طاهر" اللغوية في نقل الداخل ، وعلى لسان "محمود "نفسه: "أنا تمتدّ صحراء أخرى داخل نفسي، لا شيء فيها من سكون الصحراء التي نعبدها، صحراء مليئة بالأصوات والناس والصور.... يكون جميلاً لولا أن تلك الصور عقيمة، أيضا كالصحراء كلها ترتد إلى ماضٍ ميّت، لكنها تطاردني طول الوقت."[٢]

وتأتي زاوية الرؤية الأخرى التي تمثّلها "كاترين" لتمسح عن المكان ذنب الإحساس بالعقم الذي تسقطه على الآخر الذي يحمل الأمس والذاكرة معه، فيحرم نفسه الإحساس بالمغامرة والمكان: "قد لا يكون للصحراء ذنب في هذا ربما تكون تلك أشياء حملتها أنت معك إليها."[٣] مما يضع الذاتين على قطبين مختلفين تمهيداً لانزواء كلّ واحد منهما إلى عوالمه الداخلية، وأحلامه وهواجسه مما يوسّع المسافة و الفجوة بينهما، وبصوت "كاترين" المنهمكة بالتحليل ومراقبة فضاء المكان: "كان حديثنا في الطريق يختزل أيضا يوما بعد يوم"[٤]. فالصحراء تعرّي الذوات، وتضعها في مواجهة بعضها بعضاً، وتستشعر التنافر لتعود إلى الانسحاب إلى الداخل والإحساس بالعجز وانتهاء بفعل لا يخرج من دائرة الانهزامية والعجز.

---

(١) المصدر السابق: ص٣٨.

(٢) المصدر السابق: ص٣٧.

(٣) المصدر السابق: ص٣٧.

(٤) المصدر السابق: ص٣٧.

ويبدو الفضاء المكاني حافلاً بالمفاجآت والخطر، فتقف الشخوص به موقف الترقب لما يجيء، ونستشعر انقباضها وانكماشها داخل الفضاء الذي تطلّ أوصافه من زاويــة الرؤيــة الخاصة "بمحمود": "ولم تغمرنا أشعة الشمس. ظلت مجرد كرة برتقالية في السماء يحجبهــا ضباب أو غبار كثيف... بدأت ريح جنوبية خفيفة... تثير زوابع متفرقة من تراب أبيض."[١]

وتأتي هذه الصورة المستشرفة للخطر ضمن أجوائها الفضاء الصوتية والحركيــة، إذ تتحرّك الزوابع في دوامات، ثم تهبط فوق الرمال لتشكّل انعكاسا لدواخل "محمود" وصــحرائه الداخلية فينقل لنا المكان كما يراه ويحسه ملونا بحالته النفسيّة.

وتبدو الصحراء لحظة العاصفة أسطورية القوة يتقزّم أمام هيمنتها الشخوص، فتخلــق خوفا يدفع الشخوص إلى بعضها فتتوحد الذاتان ويتشبّثان بجسديهما محاولة يائسة للخــلاص لحظة اشتداد الجلد المكاني. وإذ يقترب الموت ويزداد إحساس "محمود" بــه تتكثّــف دواخلــه النفسية وتحتقن؛ فبدلا من محاولة النجاح يفكر بالاستسلام للموت ويتمناه، ممّا يؤكد ضــجيج صحرائه الداخلية ويعمّقها بمحاذاة الفضاء المكاني الخارجي: "وبدا لي أن الرياح تسوق الجمال على الرمال مثل العقارب في الماء، وظهرت في الأفق البعيد سحابة بيضاوية كبيرة مثل تــل حلزوني يزحف نحونا ... احتضنت "كاترين" في صدري ونحن ننزع من الباقين نركع برغمنا فوق الأرض."[٢] ويكتظ هذا المشهد المكاني بالأصوات الصادرة من حركة الأواني التي تشبه الصليل المتتابع وسط صراخ الجمال، وبالتمازج اللوني الصادر من تطاير الأقمــشة الملونــة والذي يستطيع أن يوقظ الراكد في داخل الذات الإنسانية فيهزها لتقترب ولتصرخ طلبا للتوحد والنجاة في مشهد يوحّد المكان به بين الإنسان والحيوان فيصرخان معاً، ويركعان معا أمــام

---

(١) المصدر السابق: ص٣٨.

(٢) المصدر السابق: ص٣٨.

سلطة الطبيعة والقدر. ولكن كلّ هذا الصراخ عاجز عن دفع "محمود" إلى الحياة، بل يؤكد صعوبة ما يحمله في صدره و اشتياقه للموت: "في اللحظات التي عجزت فيها عن التنفس ... تمنيت الموت من قلبي، وتسلّلت لرأسي فكرة خاطفة وأنا احتضن جسد كاترين المنتفض فليأت هو مؤلم ولكنه ليس مخيفا فليأت بسرعة."[1]

وتمثّل الصحراء التي يأتي سكونها بعد غدرها معادلا للغدر والخيانة التي عانى منها "محمود" في الماضي، "اختفى صوت الرياح وصراخ الجمال والقافلة تشقّ طريقها فوق رمال ناعمة وساكنة كأن الصحراء لم تعرف عاصفة في أي وقت."[2] وتحضر صورة الغدر المكانية على لسان الدليل الذي يقصد المعنى الظاهر للفظة، فيقتنص البطل مدلولات قوله وإيحائه ليدلي بما يوجعه: "أحفظ دروبها ومواسمها ولكنها تغدر... يمكن أن تخونك."[3] فيهتف "محمود" مقتنصاً الجملة :"ليس بقدر ما يخون البشر"[4].

إنّ التاريخ الذي يعود إليه "بهاء طاهر" في "واحة الغروب "هو مرآة الواقع المحيط الذي وازنه رمزيا "الحب في المنفى" في انكسار الثورة العرابية بسبب الخيانة، وهو الموازي الرسمي في "واحة الغروب" لانكسار المشروع القومي، بسبب خيانة موازية في "الحب في المنفى"، وحضور العلاقة بالآخر الشبيه لا النقيض.[5] فالخيانة هاجس يشغل الروائي والبطل معاً فيفرغانها على المكان.

---

(1) المصدر السابق: ص٣٩.

(2) المصدر السابق: ص ٤١.

(3) المصدر السابق: ص ٤١.

(4) المصدر السابق: ص ٤١.

(5) انظر: جابر عصفور: هوامش للكتابة،على شبكة المعلومات العالمية dar alhyat.com ٢/٤/٢٠٠٨.

ويتعاظم الإحساس بالموت لدى البطل كلما أمعن في مراقبة المكان حتى تتمازج رغباته وأفكاره ببدائية يستشعر فيها إغواء ونداء الموت: "قد يقال أني كنت أخافه مثلهم لكنه حين اقترب وجدته ناعما ورقيقا يهمس لي تعال... فالإنسان في هذه الصحراء هناك شيء يشده لا أستطيع شرحه إغواء أو نداء."(١)

وتأتي زاوية الرؤية مناقضة تماما عند "كاترين" التي تتشبّث بالحياة و تحمل معاناة تختلف عن انتكاسات البطل وإحباطاته، "هتفت في غضب! كفى أنت تعرف أني لا أخاف الموت سيأتي موعده لكني لا أشتهيه ولا أتغزل فيه."(٢)

إنّ الفضاء المكاني يضع الذوات في مواجهة بعضها، "فمحمود" المحبط المشتاق للموت الكارة للمكان؛ و"كاترين" المعايشة للواقع المدركة لمخاطره، والمالكة لفعل المقاومة متكئة على العقل لاالعاطفة ضمن وعي بطبيعة نفسية للآخر: "قلت لك لا ذنب للصحراء ... هناك شيء أبعد من ذلك موجود معك من زمن ولا ذنب فيه للعواطف أو الصحراء... ماأعرفه أنا فهو أن هذه الصحراء ستحاربنا....ولكن يجب ألا نموت مهزومين."(٣)

وتكتمل صورة المكان من خلال تقنية الاسترجاع، فيسترجع "محمود" موقف "الأميرالي سعيد" تجاه الصحراء إذ رآها فضاء للتطهّر وتكشف الرؤيا، ونسيان الماضي أمام إحساس البطل بالنقيض، "أحسدك لأنك ذاهب إلى الصحراء جنه الأنبياء والشعراء إليها يفرّ كل من يترك وراءه الدنيا لكي يجد نفسه، وفيها تورق الأنفس الذابلة وتزهر الروح ما أطيبك يا سعيد كأن ما عاشه الإنسان ...يمكن أن يتبخر بمجرد النقلة من التراب إلى الرمل."(٤)

---

(١) بهاء طاهر: واحة الغروب، ص٤٢.

(٢) المصدر السابق: ص٤٢

(٣) المصدر السابق: ص٤٣.

(٤) المصدر السابق: ص٤٦.

وتتسع دائرة الرؤية ليتضح جانب آخر للفضاء المكاني، فالرؤية خاصة "بسعيد" وهو من أهل الطريقة، يرى في المكان جنة الأنبياء والشعراء بفعل عوالمه الداخلية المرهفة، ولكن "محمود" لا يقتنع برؤية سعيد ولا يرى فيه إلا نموذجا للرجل الطيب العاجز عن الفعل، أيضا، وإن كان أرفع من خونة الثورة: "الطيبون مثل"الأميرلالي سعيد اكتفوا بأن وضعوه في الغمد أمّا الباقون فأغمدوه في صدر البلد."[1] وإذ توقظ الصحراء الذاكرة فإنّ "محمود" يسترجع أحداث الماضي وإصابة صديقة طلعت[2] وسط مناوشات الجماهير مع الانجليز، وسلطة الخديوي المتواطئة إضافة لخيانة الكبار والصغار ضمن تفاصيل دقيقة للحوادث إلى أن يصرخ وسط الفضاء المفتوح لتكون الصرخة ممتدة عالية: "لماذا نخون"؟[3]

وفي المقابل، تأتي الصورة المناقضة لدى "كاترين" فترى أن المكان أكثر جمالا وروعة مما قرأته في الكتب :"لكن الكتب لم تحدثني عن الصحراء الحقيقية لم أعرف منها كيف تتغيّر الألوان فوق بحر الرمال عبر ساعات النهار .... ولم تعلمني كيف تنعكس السحب العالية الصغيرة فوق الكثبان أسرابا مسرعة من طيور رمادية ولم تتحدث عن الفجر ..."[4]

إنّ "كاترين" تتغلّل في جسد الصحراء، وتعيش كل حالاتها وألوانها، وتصفها كلوحة تطلّ من داخل الذات؛ وهذا الفضاء المكاني يوقظ الشهوات البدائية الغافية في جسد "كاترين"، فيمتزج الوصف الحسي بجسد المرأة وحضور شهواته لحظة التيقظ عبر شاعرية اللغة، فتمتزج الحواس معاً في انفجار حسّي عارم، فالبصر والشمّ والسمع واللمس : "تنفذ إلى أنفي رائحة لم أعرفها في حياتي أبدا من اختلاط ندى الفجر بالشمس بالرمل، رائحة شهوانية لا تنفذ

---

(1) المصدر السابق: ص٤٦.
(2) انظر: المصدر السابق: ص٤٨-٥٤.
(3) المصدر السابق: ص٥٤.
(4) المصدر السابق: ص٥٥.

إلى أنفي وحده، بل تتفتح بها مسام جسمي كلّه فأكاد لولا الخجل لولا أصوات رجال القافلة ... أن أمسك بيد محمود وأقول تعال بسرعة فوق هذا الرمل المبتل."[1] وتحاول "كاترين" فهم "محمود" الذي لم تكن تستهويه الطبيعة قبلا ويقول: "إنّ الصحراء تنتشر داخل نفسه". فتلتقي المفارقات معا مما يوحي باختلافات فكرية، وبطبيعية نفسية مغايرة للبطل الضدّ.

إنّ الوصف الأنثوي للمكان يحرّك الرغبات البدائية داخل السّرد فتنفعل به نفوس الشخوص وأجسامها، "تفاجئنا ونحن نعبر تلك المسافات المنبسطة من الرمل ... أو كثبان مستديرة مثل قباب صغيرة أو نهود صدر الصحراء."[2] وقد يكون اللجوء لهذا الوصف تعويضا نفسيا عن الإحساس بقفر الطبيعة الصحراوية التي لا تحوي معالم الحياة: "لم تصادفنا منذ ثلاثة أيام خضرة في الطريق، ولا حتى تلك العبارات التي تتحدّى الجفاف، لا أثر لأية حياة."[3]

ويتشكّل وسط هذا الإطار المكاني المفتوح المكان المؤطر ممثّلا "بسيوة" ضمن لوحة فنية جمالية مختلفة[4]، كما يطلّ بصوت "كاترين": "لفت نظري منذ دخلنا الواحة كثرة النخيل قرب عيون الماء... ولكن الآن بعد أن ارتقينا ربوة اخضر الأفق كله أمام عيني غابة لا يحدّها البصر."[5]

---

(١) المصدر السابق: ص ٥٣.

(٢) المصدر السابق: ص٥٨

(٣) المصدر السابق: ص٥٨

(٤) في واحة سيوة عيون ماء عيون كثيرة تبلغ في بعض المصادر الثلاثمائة عدداً. لكن لم يبق في الواحة اليوم سوى ثلاث عيون شهيرة هي: كيلوبترا، خريشات، أبو شروف. انظر: أشرف أبو اليزيد: سيوة الواحة المقدسة، العربي، الكويت، نيسان ٢٠٠٩م، ص ٤٦.

(٥) بهاء طاهر :واحة الغروب، ص ٦٤

تتبدّى أجواء هذا الفضاء المكاني ضمن حفلة زجل وطقوس خاصة أقرب ما تكون إلى البدائية؛ فالسماء سوداء ، والقمر مضيء أمام لوحة يبدو الناس فيها ظلالا متحركة، "حضرت القافلة كلّها الغناء الذي دار في السّاحة الرملية المكشوفة تحت سماء سوداء وقمر كبير يبدو الناس في نوره كظلال متحركة."[1]

وإذ يتم الاقتراب من المكان فإنّه يفقد جلاله وسحره فيبدو مجرد بيوت طينية ضمن تحديد جغرافي يضبط حدوده ويؤطر مساحته، "فقدت البلدة جلالها بالاقتراب منها لم يعد لها شكل بركان ولا هرم، بل مجرد بيوت طينية مصفرة اللون متراكبة فوق بعضها مثل كومة من تراب."[2]

ويحضر جبل الموتى[3] الكئيب ليشكّل معلما موحيا من معالم المكان ليتناسب مع أجواء الواقع الميت والتي يحمل "محمود" الإحساس بها في وعيه ولا وعيه: "أمامي مباشرة التل الداكن الذي يعطونه اسما لطيفا -جبل الموتى- ألم يجدوا له اسما أرحم ..."[4] فإنّ مجرد اسم الجبل كاف لإثارة انفعال البطل، وتحريك دواخله حتى يتجاوز سبب التسمية الحقيقي ليظهر سخطه واستياءه من المكان.

ويستشعر "محمود" قبح تقاليد المكان منزاحاً بالصورة إلى بشاعة الواقع السياسي في مصر وما بها من أسوار وسجون: "حانت مني نظرة إلى الأطفال الذين يلعبون، كان الأولاد يحفرون في الأرض قنوات يصبون فيها ماء.. ولكن الأهم أنهم لا ينسون أيضا بناء أسوار

---

(١) المصدر السابق: ص ٦٢.

(٢) المصدر السابق: ص ٩٠.

(٣) شيّد السيويون مقابر ملوكهم على الجبل ومثلما أقاموا المنازل واحدا فوق الاخر اختاروا ذلك الجبل ليكدّسوا المقابر واحدة فوق الأخرى، وقد طال التخريب الان معظم مقابر جبل الموتى. انظر: أشرف أبو اليزيد: سيوة الواحة المقدسة، العربي، الكويت، نيسان ٢٠٠٩م، ص ٤٤.

(٤) بهاء طاهر: واحة الغروب، ص ٨٥.

رملية عالية حول بساتينهم يتعلمون الأسوار منذ الصغر، أما البنات فيلعبن على حدة بعيدة عن الصبيان، أسوار أخرى."[1] وهذا ما تستشعره "كاترين" أيضا، فتتوافق زاويتها في الرؤية مع زاوية الرؤية لدى "محمود" في تقارب مؤقت، وإن بدا كلامها أقلّ سخطاً، "أسوار حول البساتين، وحصن حول البلدة وسور حول الحصن، كيف جرجهم العالم حتى تقوقعوا داخل كلّ هذه الأصداف."[2] وتعرف "كاترين" ما تريده من الفضاء المكاني؛ فتبدأ بتحقيق المهمة التي دفعتها شوقاً إلى "سيوة"من جهة ،"جئت إلى الواحة مليئة بالأحلام بأني سأكتشف شيئا جديداً وسط هذه الآثار، شيئا لم يسجله المؤرخون."[3] ومن جهة أخرى تحاول التقارب مع "محمود" متكئة على شبقية الجسد الذي توقظه الصحراء .[4] وتطلّ التفاصيل الحميمة للمكان بعيني "كاترين" إذ تتبدى الحدائق مشكّلة بين حاستي البصر والشم: " وصلنا إلى حديقة مسّورة لا يبين من داخلها شيء غير مراوح السقف، وهي تصفّق برتابة مع النسيم الذي حمل لنا رائحة النعناع والياسمين والليمون"[5].

وتحرّض الصحراء "كاترين"على فعل الاسترجاع، فيستيقظ الماضي في ذاكرتها، فيحضر والدها وأختها "فيونا"، وخيبة زواجها الأول، وانتهاء بتفاصيل علاقتها مع "محمود". وإذ تمارس الواحة عليها القمع، ويحاصرها سكان الواحة تستمر بالمحاولة والمقاومة حتى اللحظة الأخيرة فتقول: "لن أسمح لهذه الواحة أن تهزمني."[6] بمقابل حضور رؤية مناقضة

---

(١) المصدر السابق: ص ١٦٨.

(٢) المصدر السابق: ص ١٠٤.

(٣) المصدر السابق: ص ٩١.

(٤) انظر: المصدر السابق: ص ١٠٤.

(٥) المصدر السابق: ص ٢٤٠.

(٦) المصدر السابق: ص ٢٧٩.

للبطل الضد لمجرد استيائه من الحر: "فتحت الباب فلكمتني الشمس وأغمضت عيني من الوهج إذ بدأت الشمس بهذه القسوة من الآن فكيف سيكون الحال في الظهيرة..."[1]

ويظهر الفضاء المكاني بصورة مغايرة تماماً في عيني الشيخ "يحيى" " صاحب البصيرة والحكمة والحامل لهاجس التسامح والمحبة، والحامل لقنديل التنويرفي الفضاء المكاني ،ويحضر ماضيه اعتمادا على تقنية الاسترجاع :"كثيراً ما أجهدت ذهني لأحصي تلك الشهور أو السنين فلم أفز بشيء كما لو كان ذلك الهيام في الصحراء يوما واحداً من عناء لا ينقطع بحثا عن الطعام والماء وبحثاً عن المأوى.[2]

وتتضح طبائع "يحيى" من خلال إحساسه بالمكان، فهو بارع في التأمل ومراقبة الطبيعة، وتفتحها صباحاً :"كنت مولعا من قبل أن أتابع انسحاب الظلام، وانبلاج صور الأشياء في النور الأزرق ... كأنما هي النقلة إلى الخلق من العدم.... الآن أرى بقلبي ذلك أكثر مما تراه عيني."[3] وإذ تضعف حاسة البصر لديه يعوّض الإحساس بالمكان بالاتكاء على حاسة الشّم، وعلى تيّقظ القلب والروح والبصيرة :"لكن أنفي ما زال يعوّضني بشم رائحة الندى في الرمل والزرع، ويميّز رائحة السّعف...، ويشم رائحة الماء الصافي في النبع...."[4] فتتجمع الحواس الخمسة في التقاط تفاصيل المكان، وتوضّح طبائع الشخوص وعلاقاتها من خلال تحرّكها فوقه؛ "فيحيى" توّاق إلى المعرفة، ويشّكل العنصر التنويري في الواحة ويرى في الصحراء ملاذا، وتتكاتف حواسه لتوجّه عقله وتغذي حكمته، ولكن هذه الذات تظل في أطوار المعاناة في غياب تحقق الوصول إلى المعرفة، وتعذّر إمكانية إصلاح الواقع مما يعرّض بفشل

---

(1) المصدر السابق: ص ٩٧.

(2) المصدر السابق: ص ٦٧.

(3) المصدر السابق: ص ٦٦.

(4) المصدر السابق: ص ٦٦.

الواقع السياسي والاجتماعي، وإحباط المبادرات الإصلاحية لدى المثقفين والمتنوّرين أمام هيمنة السلطة والفساد الاجتماعي جزءاً من الفضاء المكاني إذ يتحدّث في مواجهة نبع ماء في: "لم أعد أرى وجهي في هذا النبع الصافي كمرآة، لم أعد أرى سوى ظل على سطح الماء ..."[١]

يبتدئ "يحيى" نافراً من المكان رغم إحساسه بجمالياته ولا يرتبط إلا بابنة أخته "مليكة"، كونها تشكّل امتداداً للاختلاف، والدائرة التنويرية خاصته: "كانت فرحتي الوحيدة في هذا البلد المليء بالكآبة والأحزان، تحاورني وتتعلمّ مني زرع النباتات."[٢] فقد كان المكان فضاء يتسع للأسئلة، وإذ يعجزفي الحاضر عن إيجاد الأجوبة فإنّه يزداد نفوراً من المكان.

وتزداد هيمنة الصحراء وجبروتها ضمن تقنية تعدد الأصوات التي تبرز تفاصيل المكان الجغرافية والنفسية حين يحضر صوت الإسكندر القادم إلى الواحة ليحقّق حلمه السياسي، وليصير إلها تتعاظم فيه مقومات القوة المكانية لحظة إحساس الإسكندر بالخوف، فيقول: "خوفوني من الصحراء التي أهلكت جيش قمبيز .. وقال رجال في الحاشية هي نزوة أخرى من نزوات الإسكندر يريد أن يتحدى فيها من فشلوا قبله في قطع هذه الصحراء المتاهة."[٣] وتمثّل الصحراء في جانب منها قلقاً لدى الإسكندر، ولكنها تمثل التحدي أيضا، من جانب آخر: "خطر لي أنني مثلما روضت هذا الحصان الأسود الجامح عندما كنت صبيا بعد أن عجز كلّ فرسان مقدونيا في إخضاعه، فسوف أروّض بالفعل هذه الصحراء."[٤]

---

(١) المصدر السابق: ص ٨٢.
(٢) المصدر السابق: ص ٨٤.
(٣) المصدر السابق: ص ١٢٣.
(٤) المصدر السابق: ص ١٢٤.

ويشعر الإسكندر المتفرّد في انجازاته وأحلامه بتفرّد الصحراء ويُدْهَش من جمالياتها :
"خفق قلبي وأنا انظر حولي كل شيء جديد وغير مألوف، رأيت تحتي وسط الصحراء بحرا اخضر من النخيل وشمساً كبيرة أخرى كشمس السماء بالضبط ... وشموساً كثيرة أخرى تتوهج وسط البحيرات الزرقاء."[1] فيشكلّ المكان مهرب الذات الفارّة من المتناقضات، تتوازن بها السلطة والمعرفة والحكمة، تتلمّس وجودها وسط بنية مكانية متفرّدة تقوده لتشكيل حلم مختلف.

لقد شكّلت الصحراء في "واحة الغروب" فضاء مفتوحا تتشابك تضاريسه ورماله وحرارته ونخيله و تقاليده وطبائع سكانه في صنع الأحداث، وتضييق مساحة التنفس خاصتهم فتوقظ الذاكرة وتضع الذوات بمواجهة بعضها بعضاً ضمن تقنية الاسترجاع لتظهر زوايا التقارب والاختلاف.

تلتقي في "واحة الغروب" صحراء الداخل مع صحراء الخارج تعريضا بواقع اجتماعي سياسي محبط يقود إلى نهايات وإخفاقات تراجيدية مأساوية. فإذ يصل "محمود" و "كاترين" إلى الغاية التي بدأ كل منهما رحلته من أجلها، فقد لاقى "محمود" الموت الذي كان يجد فيه خلاصة، ووجدت "كاترين" مفتاحاً في النقوش على جدران المعبد يشير إلى وجود مقبرة الإسكندر في "سيوة"، لكنهما في الواقع لم يصلا إلى غاية حقيقية. إذ لم ير أحدهما إلا ما أحب أن يجده ويراه. لم ير "محمود" في داخله إلا خائنا يستحق الموت، و"كاترين" لم يكن اكتشافها إلا احتمالا، "إنّ واحة الغروب رحلة أرواح تحاول أن تعقد صلحاً لا ترضى عنه لتكتشف ذواتها الحقيقة، أنّها رؤية للواقع المعكوس في مرآة ذلك الزمن القديم واستدعاء لتاريخ يلقي

---

(1) المصدر السابق: ص ١٢٥.

بظلاله على الحاضر وسواء نظر القارئ إليها بتلك النظرة أو غيرها فإنّه سيجد فيهـا جمـالاً وحكمة تمسّ القلب والعقل معاً."[1]

اتخذ "بهاء طاهر" من تعدّد الأصوات، وتعدّد وجهات النظر وسيلة لـلإدلاء بـصوته، "فإنّ الكاتب محترق دائما بين صعوبة تقديم الشيء ذاته وبين سهولة الإدلاء بما يحسّ نحـوه، ولكن الأدب يشتق حياته من هذا الصراع، وترتبط به وجهة النظر ارتباط الجزء بالكـل."[2] لذلك فإنّ الروائي يبحث عن التقنيات التي تساعده على بناء أحداثه وتشكيل أمكنته التي يحرّك شخوصه فوقها للإدلاء بما يحسّه ويؤمن به.

إنّ كتابات "بهاء طاهر" تتسم بمظهر واقعي غني لافت في شخصياتها، وفي تعاملها مع التفاصيل الدقيقة، في اقترابها من أنفاس البشر، وفي بناء الحدث، وفي الاقتراب الحمـيم مـن الأمكنة، لكن هذا المظهر الواقعي الدقيق ليس إلا صفة ظاهرية تشير إلى المظهر الاجتمـاعي كمصدر لمادة الكتابة، لكن ما يجعل لها امتداداً وغنى يتمثّل في العمق الإنسانيّ الذي يتمظهر إيحائيا ورمزياً في صور موازية للأحلام والكوابيس وفي التداعيات الوجدانية عند الشخصيات. في الحيرة التي تتجاوز الموقف الواقعي إلى أزمته وأسئلته الخالدة."[3]

---

(1) ليلى أمل: وحة الغروب الصلح المستحيل مع الماضي، مجلة القافلة، السعودية، ظهران، إبريل ٢٠٠٨، ص ٨٥.

(2) أنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة ١٩٨٧، ص ١٠٦.

(3) انظر: محمد عبد الله. واحة الغروب، على شبكة المعلومات العالمية www.diwan alarab.com، تـشرين الأول ٢٠٠٥.

الفصل الرابع

موقع الراوي/ التبئير

يمثّل الراوي صوتاً له وظائف متعدّدة في العمل الروائي؛ وإن كان الراوي يمثّل مخلوقاً من ورق يقود حركة النص السّردي، وعنصراً قصصيا متميّزاً عن سائر العناصر ومرتبطاً بها في آن من جهة، فإنّه من جهة أخرى يختلط في استقلاليته، أو ارتباطه بتصوّر يجعل منه انعكاساً للكاتب الحقيقي الذي أنشأ النص الروائي، وحمّله أفكاره، ووجهات نظره الثقافية والاجتماعية والسياسية، مما أثار جدلاً نقديا حول هذه الفكرة.

ولما كان الكاتب هو مبدع العمل الفني فإنّه يختار عناصره ويشكّل أحداثه. ومن هنا، فقد ظهرت مصطلحات مختلفة حول مفهوم "كاتب" العمل الأدبي، وقد دعا بعض النقاد إلى التسليم بوجود كاتب ضمني يكتب الرواية، "وقد حدّد" واين بوث" صاحب هذا المصطلح الكاتب الضمني بأنّه:" صورة الكاتب الحقيقي كما يتراءى للقارئ في النص، وهي صورة إيديولوجية، غالبا. أمّا "تودوروف" فيميّز الكاتب الضمني عن الكاتب الحقيقي بأنّ الأول موجود داخل النص، أما الثاني فلا. فالكاتب الضمني ينظّم الحكاية، وهو المسؤول عن حضور أو غياب هذا الجزء أو ذاك منها، وإذا لم تفصل أي شخصية روائية بين الكاتب الضمني والعالم المتخيّل، فمعنى ذلك أن الراوي والكاتب الضمني مندمجان."[(١)] ومنهم من اعتقد بوجود راو وهمي للحكاية مختلف تماما عن المؤلف الحقيقي. فيبيّن "جيرار جينت" وظيفة الكاتب الضمني، ويعتبر أن للحكاية كاتبا حقيقيا يكتبها، وراويا وهميا يرويها – ولا حاجة لوجود – ثالث بينهما. وإذا كان الكاتب الضمني هو المعلومات التي يقدّمها النص عن الكاتب الحقيقي فليس هو إذا سوى صورة، وليس للصورة منطقيّا سمات تميّزها عن الأصل لتستحق اهتمامنا إلا إذا كانت مزيفة وغير آمنة."[(٢)]

---

(١) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١٣٦

(٢) المصدر السابق: ص٣٦

وقد لخّصّ "بارت "الخلاف حول علاقة الراوي بالمؤلف مختصراً بثلاثة تصورات:
"الأول وهو الذي يمسك القلم ليكتب قصة، والسرد هنا تعبير عن أنا خارجة عن الكاتب. أما التصور الثاني فيجعل من الراوي ضربا من وعي شامل. ويبدو في الظاهر لا شخصياً، وهو أشبه بالإله يروي أعماق شخصياته، وخارجيّ لأنه يتماهى مع أية شخصية من هذه الشخصيات. والتصور الثالث وهو يقضي أنّ يقتصر الراوي على سرد ما يمكن للشخصيات ملاحظة أو معرفته"[١].

ويرفض" رولان بارت" هذه التصورات؛ فالراوي و الشخوص بالنسبة إليه كائنات من ورق، فلا يجوز الخلط بينها وبين المؤلف المادي. ويعرّف الراوي بأنه "ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون الراوي اسما متعينا، فقد يكتفي بأن يتقنّع بصوت، أو يستعين بضمير ما يصوغ بواسطته المروي."[٢]

وقد ذهب "جيرالد برنس" إلى أن السّارد يكون متعيّنا من السرد، ويجب ألا نخلط بينه وبين المؤلف الذي لا يشكّل عنصراً سردياً.... والسارد يجب أن يميّز، أيضاً، بين المؤلف الضمني أو المضمر، فالأخير لا يروى وقائع ومواقف، ولكنه يعتبر مسؤولا عن اختيارها وتوزيعها وتوليفها، وفضلا عن ذلك فإنّه يستنتج من كامل النص، وليس منطبعا فيه." [٣]

ويوزّع "جيرار جينت " وظائف الراوي متكئا إلى توزيع "ياكبسون" لوظائف اللغة، وأولها القصّ" والوظيفة التي ترتبط به هي الوظيفة السرديّة المحضة، التي لا يمكن أي سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السّارد، والثاني هو النص السرديّ الذي يمكن

---

[١] رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي، الرباط، اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢، ص٢٦

[٢] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي ٢٠٠٣، ص ٨٢.

[٣] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص١٥٨ – ١٥٩

أن يرجع إليه السّارد في خطاب لسانيّ واصف نوعا ما...ليبرز تمفصلاته وتعالقاته، وباختصار تنظيمه الداخلي... والمظهر الثالث هو الوضع السردي نفسه، الذي محرّكاه هما المسرود له الحاضر أو الغائب أو الضمني والسارد نفسه."[١]

وتختص الوظيفة الرابعة – حسب جينت –بموقف الراوي من النص الذي يرويه، وهي وظيفة الشهادة أو الإقرار: فالراوي في النصوص المروية بضمير المتكلم يعبّر عن موقف فكري أو أخلاقي. والوظيفة الخامسة تختص بموقف الراوي من الحكاية، وهي الوظيفة الإيديولوجية أو التأويلية: الراوي يتدخل بصورة مباشرة أو غير مباشرة للتعليق على مضمون الحكاية.[٢] "وبالطبع لا ينبغي تلقي هذا التوزيع إلى خمس وظائف بصفته جامعاً مانعا فليست أي من هذه المقولات خالصة تماما، وغير متشابكة مع المقولات الأخرى، وليست أيّ منها (ماعدا المقولة الأولى) أساسية تماما، وفي الوقت نفسه ليست أي منها قابلة للتحاشي تماما، مهما بذل من عناية في سبيل هذا التحاشي."[٣]

ويأتي الحديث عن موقع الراوي وتميّزه كونه "هو الذي يمسك بكلّ لعبة القصّ وهو – والكاتب من خلفه الذي يمارس هذه اللعبة ليقيم منطق البنية من حيث أن هذا المنطق هو، في الوقت نفسه، منطق القول."[٤] وإنّ تحديد عنصر الراوي كعنصر مهيمن في النص الروائيّ لا يعني أنه ذو فاعلية مطلقة تلغي بقية العناصر، إنما ينهض هذا التفاوت بأنّنا إذا استطعنا" أن نضع العناصر (غالبا لا دائما) على مستوى التعادل (لا التماثل) الوظيفيّ في العلاقات في ما بينها، فإنّه ليس من الممكن وضع عنصر الراوي على مستوى التعادل الوظيفي في علاقته مع

---

(١) جيرار جينت: خطاب الحكاية، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة١٩٩٧ ص٢٦٤

(٢) انظر: المصدر السابق: ص٢٦٥

(٣) المصدر السابق: ص٢٦٥

(٤) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، بيروت، الفارابي ١٩٩٩، ص١١٨

بقية العناصر."[1] فالراوي هو الصوت المالك لزمام القصّ، وهو من منتجات العمل السرديّ، بعكس المؤلف الضمني الذي لا يظهر صوته في النّص.

وفي الحديث عن موقع الراوي فقد ذهب "لطيف زيتوني" إلى أن موقع الراوي يختلف في النص تبعا (لاختلاف مستويات السّرد، واختلاف علاقات الراوي بالحكاية التي يرويها، واختلاف التبئير: ويمكن لموقع الراوي أن يتحدّد من خلال مستوى السرد، فيكون الراوية خارج الحكاية الرئيسة التي يرويها أو داخل هذه الحكاية، ويمكن لموقع الراوي أن يتحدّد من خلال علاقته بالحكاية التي يرويها، فهو إمّا أن ينتمي إليها باعتباره واحداً من شخصياتها (جواني الحكي) أو لا ينتمي إليها (براني الحكي) وهذه المواقع تتداخل فيما بينها."[2]

وقد يحتوي النص السرديّ على أكثر من راوٍ، والراوي الواحد قد يمثّل شخصية داخل العمل الروائي، أو شخصية خارجية لا علاقة لها بالأحداث. وترى "يمنى العيد" إلى أننا بالنظر إلى موقع الراوي "يمكن التمييز بين مجموع الأصوات في العمل السردي الروائي تمييزا لا يحدّد تعدّدها، أو اختلافها التعدديّ، بل يحدّد مواقعها وعلاقتها بموقع الراوي."[3]

وفي الحديث عن الراوي، تحضر مصطلحات عدة أهمها: ما يسمى "بوجهة النظر"، و"المنظور"، ومفهوم "الصيغة" بما تمثّله من "ضبط للمعلومة السردية، أي التحكم بأشكالها ودرجاتها، فالمسافة والمنظور هما الوجهان الأساسيان للصيغة، ويمكن للراوي أن يقدم الحدث الواحد بصيغ مختلفة. فيمكنه أن ينقل كلام الشخصيات حرفيّا، وأن يصوّر المشهد كأنه يقع أمامنا (صيغة العرض) ويمكن أن يتناول الحدث كحدث ماضٍ أو آتٍ، وأن ينقل كلام

---

(1) المصدر السابق: ص١١٨

(2) لطيف زيتوني: ص٩٥ – ٩٧

(3) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي،ط١، بيروت، دار الفارابي١٩٩٠، ص١٢١

الشخصيات بأسلوب غير مباشر أو غير مباشر حر...وأن يصوغ المعلومات صياغة موحدة أو بحسب منظور كل شخصية ومقدرتها على الفهم... " [1]

ويعرّف " واين بوث" زاوية الرواية: بأنها مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه. ويميز "توماتشفسكي" بين نمطين من السرد: سرد موضوعي، وسرد ذاتي، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطّلعا على كلّ شيء. أما في نظام السّرد الذاتي فإنّنا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي." [2] وقد عمل الروائي "هنري جيمس" على تعزيز أهمية "وجهة النظر"، ومدّ هيمنتها على الدّراسات النقديّة الروائيّة. إلا أن مفهوم" وجهة النظر"أو" المنظور" لم يرافقهما الوضوح والعمق، والتحديد المطلوب لاستخدام هذه المصطلحات بيسر. إذ حدث خلط بيّن بين مفهومي الصيغة والصوت، "أي بين السؤال المتعلّق بمن هي الشخصية التي توجّه بوجهة نظرها المنظور السردي؟ من ناحية، وسؤال من صنف آخر بخصوص من السارد؟ من ناحية أخرى. أي بين السؤال عمن يرى؟ والسؤال عمن يتكلّم؟"[3] وقد مرّت هذه المصطلحات بكثير من التعريفات والتعديلات. والعمل على تصنيف الراوي بناء عليها، في تاريخ الدراسات النقديّة. وقد سميت "وجهة النظر" و "الرؤية" أو "النظرة" حسب "جان بويون " و"تزفتيان طودوروف"[4] . وقد قام "واين بوث" بتقسيم الراوي وأدواره طبقا لمصطلحي المسافة ووجهة النظر. ويتحدث ضمن المسافة عن حكي الأحداث

---

(1) لطيف زيتوني: ص١١٨

(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي، بيروت، المركز الثقافي الغربي١٩٩٠، ص٤٦

(3) جيرار جينت: ص١٩٨

(4) انظر: جيرار جينت: ص٢٠١، ص٢٠٨

وحكي الأقوال، وتشتبك مع المنظور ليكونا الموجهين الأساسيين للضبط والتنظيم للإخبار السرديّ الذي يسمى بالصيغة."[1]

فيتحدث "واين بوث" عن "الراوي الملاحظ أو الراصد، والراوي المشارك في الأحداث، والراوي المعاكس للأحداث. وينطلق التصنيف من معيار المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارئ، وشخصيات الرواية مما يجعله أقرب لدراسة مشاكل الصوت منه لوجهة النظر."[2]

ومن التصنيفات الأخرى المحدّدة للعلاقة بين الراوي والمؤلف ومادته "الراوي الواعي بذاته: وهو العارف بكل شيء، ويسمى بصاحب الامتياز، والروائي غير الواعي بذاته وهو الراوي المحدود."[3] وقدّم "نورمان فريدمان" تصنيفا للعلاقة بين مادة الرواية والراوي معتمداً المسافة بين الراوي ومادة الرواية: الراوي العارف بكل شيء والمقتحم للقصة، والراوي العارف بكل شيء والمحايد؛ وشاهد العيان "أنا"، أنا الشخصية الرئيسة والعارف بكل شيء المتعدّد المنتقي، والعارف بكل شيء المنتقي، والشكل المسرحي؛ الكاميرا."[4]

وقد درج الروائيون الحداثيون على اعتماد أنماط مختلفة للراوي، وقد وجد في ذلك إغناء بيّنا لتكثيف المعطى السّرديّ."[5] "وقد يختار الكاتب أن يتحدث بصوت مخالف لصوته، وقد يغيّر منظوره في عمل أكثر من مرة، وقد يقيم من خلاله أكثر من منظور."[6] مما يبرر كثافة الدراسات النقديّة المتناولة للروائي لتصنيف وضبط مساحات هيمنته.

---

(1) انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٨٩، ص١٧٧

(2) انظر: عالية صالح: البناء السردي في روايات الياس خوري، ص١٧٤.وانظر: أنجيل سمعان بطرس: ص ١٠٨.

(3) أنجيل سمعان بطرس: دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة ١٩٨٧، ص١٠٨

(4) المصدر السابق: ص١١٠

(5) عبد الرحيم مراشده: الفضاء الروائي في الرواية، ص٢٧

(6) سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص١٣٦

وقد تحدّث "جيرار جينت" عن تنميط ثلاثي الأطراف، وهو تنميط استحدثه (جون بويون) متكئا على مصطلح "وجهة النظر" في تحديد السارد أو الراوي. "يوافق أولها ما يسميه النقد الأنكلوسكسوني الحكاية ذات السارد العليم، ويسميه "بويون" "رؤية من الخلف"، ويرمز إليه "طودوروف" بالصيغة الرياضيّة سارد > شخصية (حيث يعلم السّارد أكثر من الشخصية، بل يقول أكثر مما تعلمه أي شخصية من الشخصيات، وفي الثاني سارد = الشخصية (فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات، وهذه هي الحكاية ذات "وجهة النظر" حسب "لوبوك "أو ذات "الحقل المقيّد" حسب" بكن"، والتي يسميها "بويون" رؤية من الخارج."[١]

ورغم زخم الدراسات المتناولة لمصطلحي" وجهة النظر" و"المنظور" إلا أنه من الواضح ارتباطهما بمن يرى، ومن يتكلم في آن، أي بين صاحب العين، وصاحب الصوت. تقول "ميك بال": لقد تم تطوير الدراسات الخاصة بوجهات النظر السردية بدرجات متفاوتة من الإتقان "ولقد كانت تلك الدراسات جميعها غير واضحة في نقطة واحدة، إنها تميّز بوضوح بين الرؤية التي تقدّم عناصر السّرد من خلالها من ناحية، وهوية الصوت الذي يجسّد هذه الرؤية لفظيا من ناحية أخرى، وبصورة أبسط لم تفرّق تلك الدراسات بين أولئك الذين يرون وهؤلاء الذين يتكلمون."[٢] ومن هنا، فقد استبعد "جيرار جينت" مصطلحي "رؤية" و"وجهة النظر" لما لهما من طابع بصري واضح، واستبدلهما بمصطلح "التبئير" الذي استلهمه من الناقدين "بروتس ووارين" .[٣]

ويعرّف "لطيف زيتوني" التبئير بقوله: "تقليص حقل الرؤية عند الراوي،وحصر معلوماته. وقد سمي هذا الحصر بالتبئير لأن السّرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدّد إطار

---

[١] جيرار جينت: ص٢٠١ وانظر: أيضا لحميداني حميد: ص٤٦ – ٤٨

[٢] أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٨، ص٤١

[٣] انظر: جيرار جينت: ص٢٠١

الرؤية وتحصره. والتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي لهذا ينبغي تجنّب الخلط بين المنظور والصوت. أما المنظور فيجيب عن السؤال من يرى؟ أما الصوت فيجيب عن السؤال "من يتكلم"، ولكن التبئير لا ينحصر في إطار النظر، وإن كان النظر هو أهم مصادر التبئير، فقد يكون التبئير بالسمع أيضا. فالمقصود بالتبئير هو حصر معلومات الراوي (وبالتالي القارئ) حول ما يجري في الحكاية."[1] ويعرّفه "جيرالد برنس" بوصفه "المنظور الذي تقدّم من خلاله المواقف والأحداث المسرودة. وهو موقع الإدراك الحسيّ والمفهوميّ الذي تصدر من خلاله تلك المواقف والأحداث."[2]

ويرى" لطيف زيتوني" أن أكثر الروايات لا تعتمد صنفا واحدا من التبئير لأن التبئير الواحد يضيّع على الرواية الأثر الذي يخلقه الانتقال من تبئير إلى آخر[3]. ويساعد التبئير على تحديد موقع الراوي بطريقة أوضح، وأكثر تحديدا من غيره، ويتطلّب استخدام مصطلحي "المبأر" و "المبئر". ويمثل المبأر الموضوع الذي يتناوله المبئر الذي "يمثّل الشخص الذي يعرض عالم السّرد من خلال إدراكه الحسيّ والمفهوميّ، إنّه المسؤول عن العلاقات القائمة بين مكونات السّرد. فالأحداث الغُفل قائمة هناك بعيداً عن أعيننا وأفهامنا. ولا يمكن النفاذ إليها عبر شخص يراها فيكسبها وجوداً ودلالة من خلال رؤيته تلك، إنّه يقوم بدور تأويليّ مبدئيّ تتحكّم فيه عناصر مختلفة، منها موقفه الجسماني في مقابل موضوع التبئير، وكذلك مفاهيمه وميوله وخبراته في الحياة، إضافة إلى درجة ألفته مع موضوع تبئيره.[4]

---

[1] لطيف زيتوني: ص٤١

[2] جيرالد برنس: ص١٣٠

[3] انظر: لطيف زيتوني: ص٤٢

[4] أيمن، بكر: ص٦٥٠ نقلا عن "ميك بال" في كتابها "السردية"

وقد قسّم "جيرار جنيت" التبئير إلى الأنواع التالية معتمداً على المنظور:

أولا: التبئير من الدرجة صفر: وهو يميّز الروايات الكلاسيكية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ، مثلا، حيث يصعب تحديد الموقع الإدراكيّ الحسيّ أو المفهوميّ الذي يحكم ظهور المواقف والأحداث، إنه يتأسس على وجود راو عليم يقدّم من وجهة نظره الأحداث والمواقف.

ثانيا: التبئير الداخلي: وفيه يكون الموقع السابق للعين الراصدة محدّدا في شخصية أو عدة شخصيات متوقّعة داخل الحكي. فتلك الشخصية – أو الشخصيات هي التي تقدّم الأحداث من منظورها الخاص.

وينقسم التبئير الداخلي إلى:

١. **تبئير داخلي ثابت:** وهو منظور شخصية واحدة تقدّم المواقف والأحداث.

٢. **تبئير داخلي متنوّع:** وهو ظهور عدة منظورات لأكثر من شخص بصورة تتابعية لتقديم سلاسل مختلفة من الأحداث.

٣. **تبئير داخلي متعدّد:** وفيه تقدّم المواقف والأحداث نفسها أكثر من مرة، وفي كل مرة من منظور شخصية مختلفة.

ثالثا: التبئير الخارجي: ويتم فيه رصد السلوك الخارجي للشخصيات دون نفاذ إلى مشاعرها أو أفكارها. حيث يبدو صاحب وجهة النظر هذا ليس إلا أمرا ثقافيا، إنه أيضا مسألة تقنية... وبحسب "جيرار جنيت" فإنّ صاحب التبئير الخارجي يكون متموقعا، أيضا، داخل عالم السرد، ولكن خارج أية شخصية موجودة ومشتركة في الأحداث والمواقف.[1]

---

[1] انظر: جيرار جينت ، ص٢٠٢ – ٢٠٤، وانظر: لطيف زيتوني: ص٤٠ – ٤٢

وفي رواية "الحب في المنفى" يأتي التبئير داخلياً متنوعاً باستخدام صوت المتكلم، "ويقوم على ظهور عدة منظورات لأكثر من شخص بصورة تتابعية لتقديم سلاسل مختلفة من الأحداث."[1] يسيطر الراوي في "الحب في المنفى بوصفه واحدا من الشخصيات الرئيسة على أغلب الرواية، بينما يتخلّل صوته صوت" بريجيت" لتبئر حكايتها، وتسترجع ماضيها. وكذلك صوت "إبراهيم" إذ يتحدّث عن مواقفه السياسيّة كونه شيوعيا، وليبئر لفشل علاقته مع خطيبته "شادية" مسترجعا ماضيه. ويطلّ صوت "يوسف" مبئراً لحكايته مع الماضي والتي قادته إلى المنفى. ويبئر لتفاصيل علاقته بالأمير الخليجي. ففي "الحب في المنفى" ننتقل من منظور شخصية لأخرى لصناعة الأحداث وتكثيفها، ثم لنعود من جديد إلى منظور الراوي المهيمن على الرواية. فقد رأى "نورمان فريدمان" لتجنّب سيطرة الراوي العارف بكل شيء استخدام فكرة تحديد أداة للسرد، وذلك بوضع الحدث داخل إطار من وعي إحدى الشخصيات داخل الحبكة."[2]

وتعتمد الرواية التبئير باستخدام صوت المتكلم، "ولضمير المتكلم" القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسرديّة بين السارد والشخصية والزمن، إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه، في هذه الحال إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية، ومن جماليات هذا الضمير أنه يجعل الحكاية المسرودة مدمجة في روح المؤلف، فيذوّب الحاجز الزمنيّ الذي كنا ألفيناه يفصل بين زمن السرد وزمن السارد، ويجعل ضمير المتكلم يلتصق بالعمل السردي أكثر. فكأن ضمير المتكلّم يمثّل الذات، وضمير الغائب يمثّل الموضوع."[3] فهذا الضمير يساعدنا على

---

[1] انظر: ايمن بكر: ص٤٢، ولطيف زيتوني: ص٤١

[2] انجيل بطرس سمعان: ص٨٨

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، الكويت، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص١٨٤ - ١٨٥

الاطلاع على دواخل الشخصيات فنفهم معاناتها، ونجد مبررات لسلوكاتها الخارجية، وانفعالاتها الشكليّة (المظهريّة).

ويمثّل الراوي ذات التبئير الأولى فيشكّل ذاته، ويشكل ذات "بريجيت" موضوع التبئير الأول: "اشتهيتها اشتهاء عاجز، كخوف الدنس من المحارم. كانت صغيرة وجميلة. وكنت عجوزا وأبا ومطلقاً. لم يطرأ على بالي الحب، ولم أفعل شيئاً لأعبر عن اشتهائي.... كنت قاهريا طردته مدينته للغربة في الشمال، وكانت هي مثلي أجنبية في ذلك البلد لكنها أوروبية وبجواز سفرها تعتبر أوروبا كلّها مدينتها."[1] فالمبئر يتحدث عن دواخله، ويحصر ما لم يستطع الاعتراف به في بداية الأحداث، فهو يشتهي "بريجيت" اشتهاء العاجز، ويرى في عواطفه نحوها أشبه ما يكون بتدنيس المحارم. وتبدو "بريجيت" صغيرة وجميلة في مقابل تبئيره لصورته عجوزا وأبا ومطلّقاً ضمن اختلافات تمهّد لتبئير قادم يتمثّل في واقع البلاد العربية السياسيّ الذي دفع به إلى الغربة بمقابل" بريجيت" الأوروبية التي تتنقل في أوروبا وكأنها مدينة واحدة.

ويأتي هذا التبئير تمهيداً واستشرافا لما سيأتي من تعميق لعلاقته "ببريجيت" ضمن مشاهد حب تطلّ بدفق جواني، وبعين راصدة لا تفلت شيئا، فتتحد العين مع الصوت في تقديم صور "بريجيت" وفق ما تحلّلها دواخل الرواي، وحسبما تصفه عينه: "تحبين أن ترقدي متكورة على جنبك وركبتاك عند صدرك وأنت مغمضة العينين. إبهامك في فمك تمتصينه بصوت خافت ورتيب، وأميل عليك فتتظاهرين أنك أجفلت من نومك وتصدرين غمغمات وكلمات

---

[1] بهاء طاهر: الحب في المنفى ص٥

ناقصة لا معنى لها كمناغاة طفل رضيع وأنت تمدين ذراعك لمعانقتي. وتقولين بصوت خافت ورتيب قبلني."[1]

إنّ منظور الراوي "لبريجيت" يحصرها بكونها طفلة في دواخلها، ويستشعر افتقادها لحنان أبويها، فيرصد طريقة جلوسها، إذ تنكمش وتغمض عينيها، وتمصّ إبهامها إلى أن تعانقه وتصرخ المرأة فيها طلبا للعناق، فيدخلان في موجات من الحب العطش الذي لا يرتوي مثلما يبدو من تبئير الراوي لهذه اللقاءات موضوع التبئير لتجتمع رؤيتان: برانية وجوانيّة في آن؛ فعلاقة الراوي ببريجيت جوانية فاعلة في ذات المبئر، وترصد عينه صورتها الشكليّة، ثم يتسلل ليقدّم جوانيته وعواطفه نحوها مبئرا لذاته. ثم ينتقل لينقل صورها – كما تطلّ من دواخله ويراها بعينه – عند تبئيره لذات "بريجيت". والراوي يبئر لتشوّه دواخله ولتشوّه الواقع المؤثر على دواخله أيضا، ليبدو الواقع موضوعا حيويا للتبيئر: "من أكون؟ ها أنذا أعرف أخيرا من أكون. لست مهما على الإطلاق. لم أكن مهما في أي وقت! ابن الفراش نائب رئيس التحرير دخلت بورسعيد.. صعدت جبال اليمن.. طظ طظ....عشت تتلذذ بتعذيب نفسك..... تعقد صلحك المنفرد ثم رحت تعتبر نفسك ضحية وشهيدا....أية فرحة أن أفقد الآن ذلك الماضي كي أجدك يا بريجيت."[2] فالمبئر يحصر ذاته، ويضيّق عليها الخناق ليظهرها في صورة العبثية و اللاجدوى، ويبالغ في جلدها وتهميشها وسلب أيّة قيمة عنها.

ويحضر الراوي المبئر مسلوبا من اسمه متناسبا في ذلك مع تجهيل الروائي للمكان، ومتناسبا مع إحساس الراوي بالانهزامية وأثر انكسارات الواقع عليه والتي تطلّ من خلال أوجاع متكرّرة. والمبئر يسترجع حكايته مع "منار" فتصير موضوعا لتبئير الماضي، فيشرح

---

(1) المصدر السابق: ص١٤٩

(2) المصدر السابق: ص١٥٠

تشوّهاته السياسيّة والاجتماعيّة التي قادت إلى فشل زواجه، وضياع عمله ومستقبله ولجوئه إلى المنفى:"كنا محاربين استسلما للعدو لا يجرؤ أحدهما أن يرفع عينه في وجه الآخر من الخزي. ولكن من كان العدو؟.... أراها الآن في ليلة بعيدة أبعد حتى من صدور كتابي الميت. كنا مدعوين إلى العشاء عند أحد الأصدقاء.... قالت متبرّمة: أظن أن كل صاحباتي سئمن من رؤيتي بهذا العقد....أفلتت مني العبارة دون قصد...لم ينج من هذا الانفتاح أحد."[1]

إنّ الراوي يقدّم موضوع التبئير بنظرتين جوانية وبرانية، فمن رؤيته الخارجية للمشهد إلى غوصه إلى عمق "منار" وإلى عمق ذاته، وإلى عمق "بريجيت" مارّا بتحول الظروف الاجتماعية والاقتصادية بفعل عصر الانفتاح ليكتمل المشهد موضوع التبئير معلّلا ما آل إلى إخفاقه وانهزامه في الماضي.

وهذا النوع من التبئير (الداخلي المتنوّع) يسمح باستخدام أكثر من مبئر، ثم العودة إلى المبئر الرئيسي الممثّل بالراوي. وتساعد تقنيات الحوار والمونولوج الداخلي والاسترجاع على تبئير المواضيع المتعدّدة المشكّلة للحبكة والأحداث، "فالحب في المنفى" رؤيتان: واحدة موضوعية تتحدّث عن معاناة الإنسان وهمومه في كلّ الأمكنة، وعلى اختلاف الأجناس والأصول، وواحدة ذاتية تتحدّث عن معاناة الأفراد وتكشف ذواتهم وآلامهم.

وينتقل التبئير من المبئر الأول إلى المبئر الثاني ممثّلا "بإبراهيم" الشيوعيّ والصحافيّ المصريّ القادم من لبنان ليبئر لموضوعه المتعلّق بموقفه من الناصريين ثم ليبئر لإخفاقات الماضي إذ تتبدّى ذاته بآلامها فيبئر لفساد علاقته "بشادية"، وحادثة سجنه. ويأتي تبئير "إبراهيم" ضمن اعترافات تساعد عليها تقنية الحوار من جهة، وظروفه النفسية إثر تقدّمه في العمر من جهة أخرى، فلا مبرّر لأسرار في الخمسين – كما يرى – ويأتي تبئير "إبراهيم" مكمّلا لتبئير

---

[1] المصدر السابق: ص٤١

الراوي لهذه العلاقة؛ إذ يقدّمها الراوي بمنظور براني لا يعرف دواخل الشخوص فيه معتمدا على ما سمعه آنذاك، فتتداخل الرؤيتان السرديتان معا في تبئير الموضوع، إذ تظهر الرؤية السرديّة الأولى بالاعتماد على المونولوج الداخليّ المتحرّك في داخل الراوي، وانفصاله المتكرّر عن الواقع ليمارس هذيانه، ويقدّم تحليلاته لما يجري، فيصير "إبراهيم" بؤرة تنحصر أطرها داخل المونولوج. (١)

وتظلّ "بريجيت" لتبئر لمشهد خيانة "مولر" لوالدها، وإقامته علاقة مع أمها ضمن استرجاع يعود زمنيا إلى طفولتها، ثم لمشهد طويل حمل عنوان فصل كامل"طبول لوركا لدم الشاعر" بأرت خلاله لعلاقتها "بألبرت"، وفقدانها لجنينها بفعل التمييز العنصريّ، ومواقف "مولر" السلبية. وإذ تبئر "بريجيت" لذاتها فإنّ الروائي يحمّلها مسؤولية التنديد بالواقع الذي يهمّش الإنسان ويضطهده لاختلاف اللون فيتسع منظور التبئير من الذاتي إلى الموضوعي.

ويأتي تبئير طفولة "بريجيت" في بداية الفصل بصوت الراوي اعتمادا على ما أخبرته به، لكنه يظلّ مثل رقيب على كل ما تقوله الشخوص، فلا يتركها تعبّر عن ذواتها إلا من خلال حضوره ومساهمته حتى في تبئير ذواتها وأحداث حياتها. فالراوي يبئر لطفولتها إذ يتحدث عن مواقفها من الصبيان في المدرسة وعن تعلّقها بوالدها واهتمامها بقراءاته مثل قراءة "لوركا" و"همنجواي". وقد يعود تدّخل الراوي في هذا الجزء إلى كون "بريجيت" تمثّل محوراً في حياته، ونقطة تحوّل هامة تشكّل راحة مؤقتة للذات، ثم تتعقّد من خلال حبكة القصّ لتشكّل محور معاناته. إضافة إلى أنّ الراوي بضمير المتكلم يريد أن يربط نفسه بكل الشخوص فيطلّون من منظوره قبل أن يسمح لبعضهم بتبئير ذواتهم. وإذ تبئر "بريجيت" لموضوعها حول "ألبرت" فإنّ ذلك يتبدّى بحوار منقول يرويه الراوي أيضا، فتقول "بريجيت": "كان كلانا يحتاج

---

(١) انظر: بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص٣٥

إلى الآخر لكي يكتشف نفسه...وحين اشتبكت أيدينا معا استطعنا أن نخرج للواقع من ثقب الخوف الضيّق."[1]

وإذ تتسع الهموم الإنسانية وتخرج من إطار الذات المحدّد تطلّ الممرضة النرويجية لتبئر لما يجري في بيروت بوصفها شاهدا حقيقيا على حجم الموت والمعاناة. ويطلّ "إبراهيم" ليكمل المشهد ويبئر لحجم القتل وعدد الجثث من خلال حركتين خارجية وداخلية، فيرصد أولا بعين الراوي المشهد وتفصيلاته، ثم يقدّم بصوته انفعالاته الداخلية، وحجم التشوّه العالق في دواخل هذا الخارج فيزداد التبئير كثافة وانحصاراً.

وتتكامل المشاهد من خلال تبئير الشخوص الجزئي لما يحدث؛ إذ يبئر الراوي لذاته ومعاناته إزاء ما يحسّه تجاه بيروت، وتتحرّك الشخوص الأخرى من حوله كونه يمثّل المبئر المهيمن بصوت المتكلّم ليسير منظوره الذاتي محاذيا للمنظور الموضوعي العام الذي تحمل هاجسه الرواية حتى اللحظة التي يسقط فيها ميتا مهزوما ليعلن فجيعة الواقع ومأساويته.

وفي "قالت ضحى" يأتي التبئير داخليا متنوعا بالاتكاء على ضمير المتكلم الذي يظهر ممثّلا لشخصية الراوي غالبا، و"ضحى" أحيانا. وتبأر بعض المواقف من خلال "سيد" و"حاتم" اتكاء على تقنيتي الحوار والاسترجاع؛ إذ يسترجع "حاتم" ماضيه وماضي الراوي السياسي، ويقوم باسترجاع طفولته وما رافقها من معاناة ممثّلة بالفقر وعمل والده مراسلا في المدرسة، وانعكاسات ذلك النفسية عليه. ويأتي تبئير هذه الحكاية ليبرز سلوكا معينا "لحاتم" الذي يحاول إيجاد مبرر لخيانته لمبادئه، وانصهاره مع التيار ومفاهيم عصر الانفتاح.[2]

---

[1] المصدر السابق: ص١٠٨

[2] انظر: بهاء طاهر: قالت ضحى، ص٥٠، ص٥٢، ص٦٠

ويعتمد "بهاء طاهر" في روايته ثلاثة أوجه أو طرائق للحوار، فيعتمد "السرد والحكاية التي تبدو موضوعية تقليدية تروي حكاية، أو تصف مشهدا، أو ترصد ما يجري، أو تتذكر ما جرى، أو ترسم أشخاصا، وعلى هذا المستوى نجد لغة "بهاء طاهر" اللغة المتنزهة التي تكاد تكون مجرّدة وحيادية، ونجد الاقتصاد البارع والموسيقية الهادئة، والسلاسة التي تبدو عفوية، لكنها مشغولة شغلا دقيقا. والوجه الثاني هو الحوار الذي يجري على سننه التقليدية قال، قالت... ويعتبر تنويعا للوجه الأول. وبه مقدرة أكثر على صنع المفاجأة من خلال الجمل الحوارية غير المتوقعّة، وقد تأتي خلاله الحكاية أو استعادة الحكاية... وتقرير موقف كأنها كتلة جليد من غير برودة يظهر منها القليل وتوحي بجسمها الغارق تحت الحوار. والوجه الثالث هو النجوى الشاعرية حيث يتخذ الحلم والرمز والأسطورة مكانهما".[1]

وبصرف النظر عما في هذا الكلام من تعبيرات أدبية بعيدة عن الموضوعية إلا أن الرواية قائمة، بالفعل، على هذه الطرائق الثلاث. فالحوار محور رئيسيّ في هذه الرواية يمنح الراوي و"ضحى" مجالا لتبئير مواضيعهما المختلفة سواء في استذكار الماضي، أو التعامل مع الحاضر ضمن حركة متوائمة مع ظروف البيئة المكانية في مصر والغرب بما يمثّلانه من موضوعي تبئير مختلفين؛ إذ تبأر البيئة المكانية بعين الراوي الراصدة ولغته الوجدانية، وإن كان الأجدى أن تظهر بصوت "ضحى" كونها صاحبة تشكيل خاص متعلّق بثقافتها وخبرتها في معرفة المكان خاصة "روما" إلا أننا نجد الرواية تقدّم لوحاتها الوصفية المكانية التي تعمل على إبطاء حركة السرد وسرعته بصوت الراوي وضمير المتكلم المبئر الأمكنة.

ويبئر الراوي رغم هيمنة الحوار على هذه الرواية لكل شيء؛ فمرة لمكتبه الذي يمثّل دائرة روتينية لا أهمية لها، وبؤرة تنحصر فيها ملامح الفساد الإداري والاقتصادي في مصر

---

[1] إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة، ص١٩٨ - ١٩٩

بعد انتهاء الثورة وقدوم العهد الساداتي لتوجّه الرواية الاتهام إلى الواقع السياسي والاقتصادي في مصر آنذاك.

ويبئر الراوي لذاته إذ يمثّل نموذجا لشخصية "البطل الضد" الذي كان فاعلا في الماضي، ثم تحوّل إلى محبط بارع بجلد ذاته إثر خيانة كان على وشك السقوط في دائرتها في الماضي حين فكر بالاعتراف على رفاقه خوفا على أسرته. فيتحوّل إلى مجرد مراقب وراصد لما يدور حوله دون القيام بأي فعل؛ ويقف بمقابله "سيد" الذي يعمل في شارع البورصة مناديا للسيارات إلى أن يصبح مراسلا، ثم عضوا في الاتحاد الاشتراكي رغم قلة ثقافته ومؤهلاته. وإذ يبئر الراوي له فإنّه يقدّمه قادرا على القيام بكل ما يعجز هو عن القيام به رغم غياب الإقناع بكيفية التحوّل السريع الذي أصاب "سيّد". و"سّيد" شخصية فاعلة متحوّلة تحرّض الراوي على الفعل، وتؤمن بقدراته وإمكانياته دون حضور أية استجابة من الذات المحبطة العاجزة.

ويبئر الراوي للماضي إذ يسترجع أحداث فترة الاحتلال الإنجليزي ونضاله مع "حاتم" واشتراكهما في المظاهرات ليشير الاسترجاع إلى مرحلة الفاعلية المتلاشية في الحركة الحاضرة للسرد، إذ يبئر لقاهرة الستينيات وما علاها من تحوّلات في الأمكنة والسلطة السياسية والمجتمع والاقتصاد ضمن لغة تعتمد ضمير المتكلم للتعبير عن الرؤية.

و يبئر الراوي "ضحى" محور الرواية، ونقطة التحوّل التي تقود الراوي المتعلّق بها إلى الخروج من سلبيته وعودته إلى طور الفاعلية، من خلال تقنية الحوار التي تظهر اهتماماتها الثقافية، وبعض توجهاتها السياسية. وتتكشّف الشخصية أكثر عند تصاعد الأحداث، وتيّقظ عين الراوي المنتبهة إلى التفاصيل، إذ ينتبه إلى أن دخولها إلى المستشفى عائد لتعاطي الكحول، ممّا يمهد لجوانب أخرى تتكاتف لتكشف عن دواخل ذات "ضحى". فالراوي حاضر

بصوت المتكلم لا يفلت تفصيلا. وإذ يحضر الحوار ليتحدث الشخوص عن أنفسهم، وشرح دواخلهم، فإنّ ذلك يتم من خلال موقع الراوي المحوري الذي يروي لنا هذه الحوارات.

ويبئر الراوي "ضحى" قبل السفر إلى "روما" بالاعتماد على عينه الخارجية التي ترصد حركاتها وسكناتها، فيراقب مواقفها من "سيّد" ممثّل الثورة ضد الموجود والسائد المشوّه، ويرصد قراءاتها وعناوين كتبها وصمتها وضحكها، ويستبطن كلام "حاتم" حول نفوذها وتأثيرها. ويبئر لشوارع القاهرة وما اعتراها من تغييرات من خلال حركة "ضحى" برفقته فيها ليمهّد لعلاقة حب جارفة تجمع بينهما في "روما". إذ تتجلّى شخصية "ضحى" وتتكشّف جوانبها الأخرى. فالفضاء المكاني في مصر لا يسمح للراوي رغم هيمنته بأكثر من رصد الظاهر (البراني)، بينما يساعد الفضاء المكاني في "روما" بما فيه من حرية على تبئير الدواخل والنفاذ إليها، "فالرواية قائمة على التوازي بين بنيتين أساسيتين، علاقة الحب على المستوى الشخصي والأسطوري، وطلب العدل على المستوى السياسيّ والاجتماعيّ والأسطوريّ"[1]

وضمن مشاهد وجدانية مكثّفة وشحنات عاطفية تطلّ من لغة الراوي، تبدأ علاقة حب وجدانية تتصاعد إلى المستوى الجسدي الكامل مع "ضحى". وأثناء ذلك تساعد تقنية الحوار على دفع "ضحى" لتبئير طفولتها، واسترجاع معاناة وجود أب رافض لوجودها كأنثى، مسيطر على اختياراتها، وإذ يقرّر اختيار تعليمها وزواجها تتمرّد الذات لتختار الزواج برجل إقطاعي مستغل فيمثل ذلك قتلا نفسيا للأب – وفق مفهوم فرويد –ويقوم على أسطورة فصلّها في كتابه "الطوطم والتابو" وجوهرها "أنّ هناك جريمة قتل بدائية قام بها الأولاد المهدّدون بالخصاء من قبل أبيهم، ممّا دفعهم إلى قتله، ثم قادتهم مشاعر الندم بعد ذلك إلى تقديسه."[2] وما قامت به

---

[1] إدوارد الخراط: ص٢٠

[2] تركي علي، الربيعو: من محاكمة الذات المجتمعية، على شبكة الانترنت http://www.nizwa.com ، تشرين الثاني ١٩٩٤.

"ضحى" هو نوع من أنواع القتل النفسيّ للأب. وضمن مساحة الحرية النفسية المتاحة يبئر الراوي لمعاناة ماضيه، ويقصّ على "ضحى" قصة خيانته لرفاقه كنوع من أنواع التطهير النفسيّ بحثا عن راحة متعذرة، فتصير هذه الحكاية نقطة تحوّل في دواخل "ضحى" نحوه إذ تسير العلاقة في دروب العطب مرورا بإجهاض "ضحى" لجنين كان ثمرة علاقتها بالراوي، وكأن هذه الظروف المشوّهة تجعل الإنجاب مستحيلا. وإذ يبئر الراوي لحادثة الإجهاض، ولما يعتري ذاته من ألم فإنّه يبئر للعطب السياسيّ و الاجتماعيّ الذي يشوّه المجتمع ويخلق معاناة الذات.

ويسمح الراوي لصوت "ضحى" بالحضور إذ تبئر "ضحى" لذاتها ضمن حوار يتبدّى به وكأنه غائب لحظة حديثها عن الأسطورة، ليحمل هذا الوجه كل الشحنة الشاعرية، ويغور إلى المناطق الحميمة الجياشة بالحب والدهشة وأصداء الأسطورة لتصير النجوى الحميمة التي تأتي بمنتصف القصة هي البؤرة المركزيّة للقصة ولبها الغائر.[1]

ويمهّد الراوي لحضور الأسطورة بحديثه عن حب "ضحى" للأطلال والمعابد والخرائب واهتمامها بالنقوش والأحجار، وثقافتها العالية بتاريخ المعابد والمقابر الأثرية وأطلال المسارح، وفي ظهورها في صورة المرأة الباحثة عن السّر فيما حولها من جهة، والمختنقة برغبات جسد أنثوي نابض بالخصب من جهة أخرى. ويبئر الراوي لذلك بصوت "ضحى"، "وكانت ضحى تقول: ليست الشجرة خضرة وظلا فقط، وإن تكن خضرتها واحة لعينيك وقلبك في صحراء هذه الدنيا." "الشجرة تناديك أن تصعد معها إلى أعلى، لا بعينيك وحدهما، ولكن لتكون أنت السّر الذي يصعد في جوفها فتورق فوق أغصانها، وتحلّق أنت

---

(1) انظر: إدوارد الخراط: ص٩٩

أجنحة خضراء للسماء."[1] فالبحث عن الذات والروح في استدارة الزهور وفي الصعود داخل جوف الشجرة إلى الأعلى، يشكّل شاعرية ووجدانية عالية تمهّد لحضور صوت "ضحى" لتبئر لذاتها في صورة "إيزيس" أو "إيسيت".

ويبئر الراوي لعلاقة الحب الوجدانية والجسدية مع "ضحى" قبل احتقان القصّ بحضور الأسطورة، إذ تحضر أجواء الشبق وسط روحانية المعابد الرومانيّة. إذ تبدأ "ضحى" بالدخول بطور الانفصال عن الواقع، والتهويم في دواخل الذات، فتدور مستحضرة حركة الكاهنات وأجسادهن. وتمتلئ روحها بتراتيل الكهنة، وإذ تنصهر في الفضاء المكانيّ، ويتيقّظ جسدها وروحها، فإنّ ذلك تمهيدا لما سيأتي من اندغام كامل بالراوي.

ويبئر الراوي لعلاقته "بضحى" بالاعتماد على تقنية المونولوج، إذ يصير الحب بؤرة تنحصر داخلها الذوات ضمن أسئلة لا تصدق إمكانية ما يحدث: "هل أنت ذلك الوجه الذي عرفته ليلتها في المعبد الرومانيّ وهل ذلك ديونيسيوس الذي أحال ليلتها تلك الغرفة الرثّة في فندقنا الدعي إلى مهد نطفو فيه فوق موجة من الحب.... نغوص معا في قلب الموجة فتحملنا وتهبط بنا، ونحن في وسطها، تهبط إلى قرار بعيد... تقذفنا تلك الموجة إلى قمتها يرتجف القلب ويرتعد الجسد، ولكن الموجة تحملنا من جديد."[2]

وتحضر الأسطورة لتكشف زوايا أخرى من شخصية "ضحى" إذ يأتي التبئير بصوت "ضحى"، من خلال حوار أشبه ما يكون بهذيان لحظة احتدام الحب لتسترجع الذات حلما طفوليّا أشبه ما يكون بين الحلم واليقظة، "ربما في السابعة من عمري أو الثامنة....لم أر هناك من النافذة سوى تلك المساحة المستطيلة من السماء الليلية مشغولة بقليل من النجوم، ثم فجأة سبح

---

(١) بهاء طاهر: قالت ضحى، ص٨٨

(٢) المصدر السابق: ص٩٢

في ذلك المستطيل الأسود قمر، بدر كامل مستدير. وكان هو واضحا تماما وسط القمر....فقلت لها يا أمي أنا "إيسيت."[1]

ولعل التبئير للذات المطلّة آلهة من خلال الأسطورة التي تأتي نبوءتها زمن الطفولة، وبحضور القمر ومدلولاته الأسطوريّة والطقوسيّة يضفي على "ضحى" عمقا ومحورية في الرواية، و يجعلها تسير في مصير محتوم يتمثّل في التحّول الذي ستمر به في أطوار معاناتها لتنتقل من مرحلة تجليها كآلهة يعلّمها "أوسير" الأسماء، ويركبها معه في زورق الآلهة إلى الانقلاب المغرق في المادية والتشوّه بعد العودة من روما لترتبط صورة "ضحى" بواقع مصر السياسيّ والاجتماعيّ في تلك المرحلة: "كانت أمي التي تقف هناك غير حقيقية والفراش الذي أنا عليه غير حقيقي، وتلك الغرفة والأشياء كلّها غير حقيقية. كنت أعرف أني إيسيت وأن أوسير لما تجلّى لي في القمر وعد أن يصحبني معه في زورق الآلهة.... علّمني أوسير اسمه وعرّفني اسمه. كان عاتبا عليّ لأنني لم أعرف الأسماء من قبل."[2]

وتمهّد هذه المرحلة الأولى من التبئير باعتماد الأسطورة ضمن أجواء من الهذيان داخل مرحلة "الخذار" لمرحلة ثانية تبئر فيها "ضحى" لتجليها في صورة "إيسيت" بعد عشر سنوات من النبوءة الأولى بعد أن صحبها والدها برحلة إلى الأقصر لتتجلّى الذات داخل مكانها متماهية مع "إيزيس": "كنت أتقلّب في الفراش.... أغفو فتأتيني الأحلام وأصحو.... رأيتني وسط أحراش ومستنقعات ورأيت أفعى تشقّ الماء.... وسمعت بكاء طفل.... وبكيت أنا، ثم رأيتني في زورق أو قطعة من خشب أو صندوق وفردت جناحي فوق ذلك الجسم الطافي على

---

[1] المصدر السابق: ص٩٥

[2] المصدر السابق: ص٩٦

النيل فعدت أنثى وانبطحت فوقه فإذا أنا بين أحضان أوسير الذي تجلّى لي من قبل قمرا..... رأيتني أجمل من أن أكون أنا."[1]

وترصد "ضحى" من خلال حركة هستيريّة في المكان تحول المكان بين ما تستشعره في أعماقها وفق معرفة عميقة ماضية به كونها متماهية مع "إيزيس"، وبين ما حلّ به من تراجع وتزييف في الحاضر ضمن حالة من التيقّظ رغم كونها ما تزال في أجواء الحلم، فلا تخبر عامل المعبد أنها "إيسيت" ولا تصف "أوسير" بزوجها و"حور" بابنها. ويتفاقم غضبها إذ ترى تمثال "إيزيس" فاقداً لروحانيته مزيّف المظهر خاليا من الروح.[2] وإذ تبئر "ضحى" المتماهية مع إيسيت لذاتها فإنها تبئر أيضاً لواقع التغيّر التاريخي الذي أصاب أصالة مصر ومعالمها بفعل طغيان المادة على الروح.فيأتي هذيان الحلم هربا من أوجاع اليقظة، ولجوء إلى فضاء مكاني ماض بعيد عمّا يثقل الذات في الواقع.

وتتكامل الأسطورة[3] بوصفها تقنية تساعد الذات على تبئير داخلها، وبوصفها تقنية يستخدمها الروائي في تكثيف الرمز اعتمادا على تبئير "ضحى" و إضفاء عمق على تكوينها وبصوتها هي، إذ ينجح ضمير المتكلم بنقلنا إلى الإحساس بمعاناة الذات والانفعال بهذيانها: "وحدي في قلب الأشياء أشهد بداية الأشياء....ثم تجمّع وسط الظلام ماء واشتاقت الظلمة للنور وأشرقت الشمس رع... تلألأ الماء وطفت من ألقه جزر صغيرة وكان يعتلي كل جزيرة إله

---

(1) المصدر السابق: ص٩٧

(2) انظر: المصدر السابق: ص٩٩

(3) انتقد عبد الرحمن أبو عوف استعمال بهاء طاهر للأسطورة وعدّه مجرد نوع من الفذلكة والتباهي بمعرفة الروائي واستعراض ثقافته. انظر: عبد الرحمن أبو عوف: قراءة في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة ١٩٩٧، ص٣٣ - ٣٤

وكان أوسير هناك وكان بيننا ماء.... والتقت في ذلك السديم جزيرتان معا وتعانقنا وبالحب صرنا واحدا."[1]

وإذ تتحوّل "إيسيت" في الأسطورة إلى آلهة تصلح الكون وتبعث الخير بين الناس بصحبة "أوسير" يتجلّى الشرّ الكامن بالأسطورة ممثّلا "بست"، وهو الشر الموازي للشر المتربص "بضحى" وبالراوي على مستوى الذات. والمتربص بمصر وواقعها الغارق في الفساد الإداري والسياسيّ على المستوى العام، فتصير الأسطورة التي تستخدمها الذات لتبئير دواخلها قيمة الرواية وعمقها ضمن لغة بارعة تعيدنا إلى بدايات الخلق والإحساس بالولادات الأولى وقداسة الأجواء، "ولكن أخي ست جاء ليكسر الدورة، نزل ليعيد الخراب والظلمة. ولما فتك ست بأوسير[2] حاربت وحاربت ولما جمعت أشلاءه رفرف الصقر في أحشائي ثم خرج وحلقت في الدنيا معه لنردّ النور والعدل.."[3]

وإذ تهذي "ضحى" بكل ذلك في أحضان الراوي ضمن مناجاة حوارية أشبه ما تكون بالانفصال عن الآخر المستمع، بل وعن الواقع والمكان فإنها لا تدع الواقع دون أمل في تبدّل أو تحوّل ما، لينسجم ذلك مع التحوّل السلبي "لضحى" وغرقها في تشوّهات الواقع فيما بعد، وصولاً إلى أمل أخير يتمثّل بزيارة "ضحى" للراوي في مكتبه مؤذنة ببعث جديد: "فتجلّى لي

---

(1) بهاء طاهر: قالت ضحى، ص١٠٠

(2) كان المصريون في مختلف العهود يؤمنون بأن (أوزاريس) كان من أصل إلهي وأنه مات وتقطعّت أوصاله على أيدي قوى الشر، ثم بعد كفاح شديد مع هذه القوى عاد ثانية إلى الحياة، وأصبح بعد ذلك ملكا على العالم السفلي، وكانت مكانته تفوق مكانة رع (إله الشمس) وتقول الحكاية الواردة في كتاب "بلوتارخ" الإغريقي: أن رهيا صاحبت زحل وأنجبت منه خمسة أولاد منهم أوزاريس وست الذي قتله ووضعه في صندوق مرصّع بالجواهر وأغلقه بالمسامير بعد أن قطع أجزاءه، ثم جمعته إيزيس ما عدا عضو ذكورته. انظر: واليس بدج: الديانة الفرعونية، ترجمة نهاد خياطه، دمشق، دار علاء الدين ١٩٩٣، ص٥١ – ٥٩

(3) بهاء طاهر: قالت ضحى، ص١٠١.

أوسير.... وقال لي سيشق الرعد بطن السماء لكي يهطل المطر وستفتت البذرة لكي تنبت الزهرة."[1]

وإذ تخرج "ضحى" من هذيان الأسطورة يأتي صوت الراوي بضمير المتكلم لينهي المشهد، ويبئر لمشهد حب يمهّد لتصاعدات العلاقة بينهما، "نهضت وأنا أرفعها من ذراعيها معا....كانت خفيفة كأنما سقط عنها وزن الجسد وكنّا نتعانق وكنّا فوق جزيرة وكان الموج يغلي في السديم."[2]

وما دام موقع الراوي "يتحدّد من خلال علاقته بالحكاية التي يرويها، فهو إما ينتمي إليها باعتباره واحدا من شخصياتها (جواني الحكي)، أو لا ينتمي إليها (براني الحكي) [3] فمن هنا، يحضر موقع الراوي في "نقطة النور" التي تروى بضمير الغائب ليتحدّد الراوي كونه يقع خارج الحكاية ولا ينتمي إليها، وهذا ما يسمى- وفق "بويون" -"الرؤية من الخلف" حيث يعلم الراوي أكثر من الشخصية، ويقف خارج الحكاية.[4]

ويبدو الراوي في "نقطة النور"عليما مطّلعا على كلّ التفاصيل، ويعرف كل مراحل حياة الشخوص. ويتحدّد الراوي تماما ضمن ما يسمى بالتبئير الخارجي "وهو الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المروي عنها، فلا يعرف الراوي إلا ما يمكن للمراقب أن يدركه: الأفعال والأقوال.... فالراوي يقدّم إلينا الشخصية متلبّسة بالحاضر من دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها."[5]

---

(1) بهاء طاهر: قالت ضحى، ص١٠١.

(2) المصدر السابق: ص١٠٢.

(3) انظر: لطيف زيتوني: ص٩٦

(4) جيرار جينت: ص٢٠١

(5) لطيف زيتوني: ص٤٠

وقد جاء هذا النوع من التبئير لإثارة التشويق أو خلق اللغز والغموض، ولمحاولة تقديم عرض موضوعي للأحداث، ولرسم الشخصيات دون آراء مسبقة تؤثر في القارئ أي بحيادية[1]، ولكن ضمير الغائب المستخدم في هذا التبئير يبدو من جهة "وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد، فيمرّر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات دون أن يبدو تدخّله صارخاً ولا مباشراً. ومن جهة أخرى فإنّ هذا الضمير يجنّب الكاتب السقوط في فخ الأنا، ويحمي السارد من إثم الكذب، ويفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل."[2]

و يحضر في "نقطة النور" التبئير الخارجي بضمير الغائب، إذ يبئر ضمن ثلاثة أقسام للرواية، يتكوّن كل قسم منها من مجموعة من الفصول تتناول في كلّ واحد منها شخصاً من الشخوص ليبيّن ظروف حياتهم المتشابكة. وإذ يبئر الراوي "لسالم" بوصفه شخصية محورية تقف بمحاذاة شخصية "الباشكاتب" الشخصية الأخرى التي تساويها في الحضور، فإنه يتحدّث في البداية عن علاقة "سالم" بالمكان الممثّل ببيت جده "الباشكاتب" ، ثم يبئر لعلاقة "سالم" بجده، وارتباطه به، ولعلاقة "سالم" بوالده وما يعتريها من فتور لتظهر علاقته بجده على مستوى العمق والتأثير، بينما تتخذ علاقته بالوالد مستوى السطح والعداء، أحيانا. ويبئر لعلاقة "سالم" بأخته "فوزية"، وما بها من مودة، وما يعتريها من تغيّرات وتحوّلات تتضح من تبئير الراوي لموقف "سالم" من زوج أخته القائم على الرفض وانعدام التقبل. ثم يبئر لموضوع مرض "سالم" إذ تتسبب ظروفه النفسية وإحساسه بتسبّب والده بوفاة والدته نتيجة لإهماله لها، إضافة إلى معاناة دخوله ضمن أجواء جدّه الروحية، وتأثره بها بحثا عن نقطة التكشف للنور وسط ظلام

---

(1) انظر: المصدر السابق: ص٤١

(2) عبد الملك مرتاض: ص١٧٧ – ١٧٨

الكون بحثا عن راحة متعذرة وهربا من العذابات المتكرّرة، بإصابته بنوبات هستيرية تطل منها مكبوتاته، فيصرخ ويشتم بكلام بذيء ناضح بألفاظ جنسية لا تتقبلها بيئته، مدلّلة على تمرّد كامن في النفس إزاء هذه الأجواء المحافظة الخانقة إلى جانب معاناة نفسية تتمثّل في الإخفاق مع المرأة رغم محاولات بسيطة للاقتراب منها في مراحل الطفولة تظل على مستوى السطح، وتعلن عن فشلها لتبقى محاولات مراهق يتسلّل من فوق السطح لمراقبة الفتيات، ثم تعلن عن الإخفاق.

ويحضر الراوي محاولا إقناعنا بحياديته التي لا تكتمل إذ نحسّ بتعاطفه مع "سالم"، و "لبنى"، وعنايته بــ"البشكاتب"، والتعبير عن اهتماماتهم في حين يغيب الشخوص الآخرين، فلا يطلّ الأب إلا مرورا حسب تأثيره في الشخوص الأخرى، وربما ضمن مواقف تحصره في دائرة الاتهام. "ويبدع بهاء طاهر بالاعتماد على الراوي بضمير الغائب في رسم شخصية "سالم" إذ يتبدى عالم الشخصية من الداخل ضمن علاقات متعدّدة مع عناصر السرد الأخرى، وضمن الرؤية السردية من "الخلف" لخلق هذه الشخصية العليلة النابهة المتوقدة الحسّ والمشاعر والذكاء الصامتة المشوبة بالصراخ، ونصف المجنونة، البالغة الأدب، البالغة البذاءة في النوبات، في هذه الشخصية أضاف "بهاء طاهر" شخصية جديدة للكتابة المصرية." (١)

ومن خلال تبئير الراوي "لسالم" يبئر الراوي "للبنى" وعلاقتها بوالديها، وعلاقتها بمنزلها القائمة على الفتور والمعاناة نتيجة لانفصال الأبوين، وعقد عالميهما ضمن أحداث تجعل من الأب طبيبا مستغلا انتهازيا معاقرا للخمرة مهووسا بالنساء رغم عجزه الجنسي الذي تعاني زوجته منه، فتختار الانفصال عنه. ويتكشّف لنا أثناء التبئير لذات "لبنى" عقدة داخلية تشكّلت لديها نتيجة لاستغلال المدرّس لها في طور مراهقتها وافتضاضه لعذريتها فتتصاعد

---

(١) محمد عبيد الله: عالم بهاء طاهر، ص١٥٩.

أزمتها عند تعلّقها "بسالم" وتصورها له لحظة اقترابه منها ضمن مشهد جسديّ يبئر له الراوي بضمير الغائب، وكأنه واقف فوق المشهد يلتقط صوره لينتهي بشتائم" سالم" البذيئة إذ تتفجر مكبوتاته، ويدخل ضمن حالة من الهلوسة والهذيان. فترى به "لبنى" صورة للرجال الآخرين ضمن قيمة الرواية المنتصرة للروح على حساب ثقل الجسد والمادة. فتحدث الانتكاسة بينهما، وتزداد بفعل إبعادها عنه على يد والدها فيما بعد، إذ يرسلها إلى مصحة نفسية قتلا لفاعليتها كامرأة مشاركة في المظاهرات ضدّ السلطة، ومحبة لرجل تختاره بنفسها رغم ما تعانيه من انكسارات.

وإذ تقدّم الرواية "الباشكاتب" شخصية رئيسية، فإنّها تبئر لذاته وظروف معاناته على مدار الرواية، باقتدار وبطء، فكأنك عشت معها ماضيها، وتعيش معها فراغ حاضرها وخوفها من المستقبل[1]. ويبدو "الباشكاتب" بصورة العجوز المتصوّف الذي يظل يبحث عن كينونته، ويحاول تجاوز ألمه وعجزه ضمن إيمان برؤى تشكلّت لديه بفعل تأثير صديقه "أبي خطوة" الذي طالما أقنعه بقدرته على تجاوز الألم، والبحث عن نقطة نور وسط العتمة. فيؤمن بحفيده "سالم" ويتعهده بالرعاية ليكون امتدادا له، وطريقا للوصول إلى النور، ويتخذ ضمير المتكلم في تبئيره "للباشكاتب"، ومحاولة كشف طباعه ودواخله وتصرفاته طريقا ليبئر لواقع الحي الذي يعيش به من خلال عين "الباشكاتب" الراصدة المتأملة لما يدور حوله؛ بداية بشارع السيدة زينب، ومرورا بالمقهى، وشرفة منزل التي تشكّل منظارا يرصد واقع الأحياء الشعبية، وظروفها بالاتكاء على عيني هذه الشخصية.

ويعاني "الباشكاتب" المرتبط بزوجته "سمية" المتوفاة، والمثقف القارئ في كتب أطلق عليها "كتب النور لا الظلمة" في حديثه إلى "سالم" وجع افتقاد المرأة، ويحاول التعويض عن

---

[1] انظر: المصدر السابق: ص١٥٩

ذلك من خلال اقتناء مجلات حول الجنس تمثل سرا يخبئه في أحد أدراج مكتبه إلى أن يخرج من هذه المعاناة إلى زواج عرفي بامرأة أرملة ثريّة نهمة للذائذ الجسد دون أن تربط بينهما علاقة حب حقيقية توازي ارتباطه الكبير بزوجته "سمية" ضمن مرحلة انتقالية تنتهي بانفصالهما. وضمن هيمنة الزمن والتقدّم في السّن، وتغيّر الأوضاع الاقتصادية، وقرار "شعبان" ببيع المنزل الآيل للسقوط، يدخل "الباشكاتب" في حالة من التقوقع على الذات واللجوء للعزلة يظهرها المبئر بمحاذاة تبئيره لمرض "سالم" فيصل التصاعد بأطور المعاناة إلى تكشّف الرؤية التي تنبأ بها "أبو خطوة"؛ إذ تخف روحه وترتقي ، "ظل جده ينظر إليه وقد اتسعت عيناه وبدأ صدره يعلو ويهبط ثم قال: ولكني أراك يا "سالم"! نعم، أنا أراك.... وراح يشير بإصبع مرتجف وهو يقول أنا أرى أرى يا سالم."[1] .

وتنتهي الرواية الراصدة للحالة الاجتماعية، والمبئرة لانهيار الفكر نتيجة للانفتاح الاقتصادي والانهيار الأخلاقي، والمقّدمة لموقف غامض من الوجود تحاصر فيه الرغبة في التغيير والحلم قوى متوارثة متراكمة من الخوف والقهر والتخلّف، بقدوم "لبنى" إلى "سالم"، ودخولها في مونولوج داخلي يتساءل به عن إمكانية تصديق الرجوع، وتحاول به رصد الاختلافات في الأمكنة، وفي ملامح "سالم" مع اشتباك لمشاعر الشوق والحزن والإنهاك ضمن بؤرة تنحصر فيها دواخل الذات لتطلّ على الخارج فيصير الحب سبيلا لإنقاذ الأرواح – مثلما يشير "الباشكاتب"– في النهاية.

ويقدّم "بهاء طاهر" مواضيعه من خلال هذا المبئر الخارجي متكئا على نغمة صوفية شديدة العذوبة شديدة الإيلام، "ويرسم رؤيته بألوان الماء خافتة شاحبة، يأسرك المكان والأبعاد

---

[1] بهاء طاهر: نقطة النور، ص٢٢٦

التي تأخذها من خلال الشخصيات في ذكرياتها وأحلامها، وما تستجلبه من مشاعر معاشة أو متخلّية."[1]

ويأتي التبئير في "واحة الغروب" تبئيرا داخليا متعدّدا، وفيه "تقدّم المواقف والأحداث نفسها أكثر من مرة، في كل مرة من منظور شخصية مختلفة"[2] . فتقدّم الأحداث من خلال أصوات متعدّدة للشخوص؛ فيحضر صوت "كاترين"، و"محمود"، و"يحيى"، و"صابر"، و"الإسكندر الأكبر" في تقديم رؤية الرواية من منظور الروائي الذي يتعمد ترك مسافة بينه وبين شخوصه ليبدو موضوعياً في تقديم أحداثه.

وفي الفصل الأول يحضر صوت "كاترين" المتحدّثة بضمير المتكلم لتبئر لعلاقتها "بمحمود"، ولتبئر لمشاهد ماضية تتعلّق بعلاقتها "بمايكل" وما صاحبها من انكسارات نفسية، ومشاهد جسدية تمتلئ بالنفور والتقزّز لغياب الروح في العلاقة، وتشوّه مبررات الارتباط به. وتبئر لعلاقتها بوالدها، إذ تتكشّف دواخلها الأولى وتشكّلاتها بتأثير ظروف أسرتها المسيحية المحافظة ضمن ثقافة اجتماعية مختلفة، فتتجلّى اهتماماتها بالتاريخ، وتعزيز الأب لها تمهيداً لخلق اهتماماتها المستقبلية المتمثّلة بحلمها باكتشاف مكان دفن الإسكندر محاولة منها لخلق هدف أو قيمة لوجودها.

ثم يحضر صوت "محمود" تحت عنوان مستقل يحمل اسمه مبئرا لموقفه الرافض للعمل في "سيوة"، ولعلاقته "بكاترين" من خلال مشاهد في طريق الرحلة إلى "سيوة" إلى أن يطلّ عالمه الداخلي الذي يتعبه، فيبئر لماضيه الذي يوجعه؛ فيسترجع مشهد صديقه "طلعت"، ومشهد موت أمه فتطلّ صحراء داخلية من أعماقه بمحاذاة صحراء "سيوة" التي لا تشكّل له إلا نذيرا

---

[1] محمد عبيد الله: ص١٥٨

[2] أيمن بكر: ص٤٣

بالموت. ثم يحضر صوت "كاترين" فتبئر لذات "محمود" كما تحسّها وترصدها ضمن رؤية داخلية لارتباطها القوي به وضمن خصوصية نظرة الغرب إلى الشرق، فترصد انسحابه نحو الداخل، وتقدّم وجهة نظرها حول موقفه من الصحراء والموت ليتكامل الصوتان في التبئير لذات "محمود" والكشف عن دواخله النفسية وإحباطاته ضمن إطلاله جزئية لدواخل "كاترين" تتكامل من خلال صوتها وصوته فيما بعد.

ويحضر صوت "يحيى" في عنوان منفصل ليبئر لذاته وماضيه، ولعلاقته "بصابر" و"مليكة"، ولموقفه من أهل "سيوة"، وانتهاء بتبئيره الخارجي لحضور "محمود" و"كاترين"، وتوجسّه مما سيحدث في المكان. وإذ تتصاعد الأحداث يحضر صوت "محمود" ليبئر لحياة أهل "سيوة" من منظوره الرافض لهم، ثم رفضه لحلم "كاترين" باكتشاف مقبرة الإسكندر إيذانا بكشف مواقفه ورؤيته للآخر، إذ تطلّ هي على الواقع من الخارج بينما يرتبط هو به من الداخل، ويدرك عمقه وتشوهاته، بينما تنهمك هي في محاولة فك رموز الأماكن الأثرية، ونقوشها كونها تمثل الآخر الغريب عن الارتباط بتاريخ المكان وواقعه. ويسترجع "محمود" في هذا الفصل جزءا من ماضيه، فيبئر لعلاقته "بنعمة" ولغرقه في اللذائذ والشهوات تمهيدا لفهم طبائعه وظروف تشكيله، وانتهاء برفضه للخيانة التي عانى منها في الماضي. وصارت وسيلة لجلد الذات في الحاضر والتلّذذ بإيلامها.

ويبئر "محمود" لمشاهد إحساسه بفتور علاقته "بكاترين" من زاويته بينما تطلّ هي في فصل آخر لتبئر لنفس الموضوع من زاويتها، ثم لتبئر لحادثة سقوط الحجر في المعبد على الصبي تمهيدا لانعكاساتها النفسية على "محمود" كما تطلّ بصوته، فيما بعد، إذ يبئر لها ضمن مونولوج يجلد به ذاتهم مهيمنا عليه الإحساس بالعجز واللاجدوى لتكتمل إمكانية فهمنا لدواخله ضمن تبئيرات يتكاثف بها أكثر من طرف.

وإذ تحاول "كاترين" النبش في آثار الإسكندر واستحضار روحه يحضر فصل حامل لصوت "الإسكندر الأكبر" يبئر فيه لولادته من أمه ومن الإله "زيوس" ضمن مشهد أسطوري تفصيليّ محاط بشبق الشهوة وقدسية الولادة لابن نصفه إله ونصفه إنسان. ويبئر لموقفه من "كاترين" لتمثّل واحدة من النساء اللاتي يقلقن راحته بحكم الطبيعة، ثم يبئر لطفولته وثقافته، إذ تعلّم الموسيقى والشعر وتتلمذ على يد أرسطو، وتعلّم حكمة سقراط مرورا بتفوّق فروسيته، ورحلته إلى معبد آمون ليصير إلها للمصريين بوصفه ابنا لآمون إلى أن تتفاقم فيه شهوة الدم فيدمر العاصمة "برسيليوس" بحثا عن نوازع الذات في تحقيق مملكة تجمع بين ملامح الشرق وروح الإغريق. ثم يبئر لحادثة مقتل صديقة "كاليستينس" وانتهاء بموته طلبا للراحة، مرورا بمشهد ترصده روحه الراصدة لردود أفعال الناس بعد موته فيدرك الطامعين والمحبين له إلى أن يصف العربة الذهبية التي نقل عليها جثمانه.

ولعل حضور صوت الإسكندر يوقظ التاريخ، ويغني الرواية ضمن حركتي الشهوة المادية لتحقيق الذات، وحركة الروح محاولة للإحساس بالطمأنينة ضمن علائق الخيانة والحب ليتلاءم في ذلك مع اهتمامات "كاترين"،ومع "محمود" الذي يشترك معه في الإخفاق ونبض الإحساس بالوجع ، فتسلط الرواية الضوء على عراقة تاريخ مصر وأصالته، وتندد بتراجع الواقع وتقاليده ضمن بيئة صحراوية تتوائم مع معاناة الشخوص وماضيهم المطلّ على شكل استرجاعات ومونولوجات.

ويأتي صوت "محمود" في الفصل الذي يليه ليبئر لوجهة نظره من حادثة سقوط الحجر في المعبد، وإنقاذ إبراهيم له، بمقابل تردّده هو لتصير حادثة كسر ساق "إبراهيم" مبرّرا لجلد ذاته وإحساسه بالعجز والانهزامية؛ فتستيقظ أوجاع الماضي. بينما يبدو الحادث من وجهة نظر "كاترين" أمرا اعتيادياً متوقّعا مما يضع الثقافتين على طرفي النقيض. وتبئر"كاترين" لتحوّل

"محمود" وتوتره الجنسي ونفورها منه من جهة، وإشفاقها عليه من جهة أخرى مرورا برصدها لأطفال "سيوة" المحاصرين بمفاهيم الأسوار والتقاليد وكأن هذا الفضاء يخلق توترات الشخوص، ويصنع مكبوتاتها إضافة إلى ثقل الماضي الذي يوقظه الفضاء فيها فلا يفلتها.

ثم يحضر صوت "محمود" ليبئر لأحداث العمل في "سيوة"، ولمشهد مؤثر يخلق تحوّلات في شخوص الرواية إذ يطرد "مليكة" المتعلّقة بصدر زوجته من المنزل فتظهر أفكار وتقاليد "سيوة" وخرافاتها حول الأرملة (الغولة) فنفهم طبائع المكان وتقاليده أكثر، ثم يحضر صوت "كاترين" من خلال الحوار المباشر مع" محمود" معلنة هواجس ومخاوف تتعلّق بمصير "مليكة".

ويأتي صوت "صابر" في فصل مستقل ليبئر فيه لماضيه وطفولته وحادثة مقتل والديه وتعليمه، ومواقفه من "يحيى" و "مليكة" وأهل "سيوة". ثم يحضر صوت "كاترين" لتبئر "لمليكة" كما أحسّتها وكما رأتها ضمن مشاعر متداخلة من الإشفاق والندم والحزن.

وتتشكّل انتكاسة لدى الشخوص بعد موت "مليكة"، فتطلّ على "محمود وكاترين" عبر منامات كابوسية تمدّ إصبع الإتهام بها إلى واقع تسبّب بموتها، وتصير تقنية تكشف دواخل الشخوص ومدى عجزها مقابل تمردها وشجاعتها فتتعرى الذوات أمام بعضها.

ويطلّ صوت "يحيى" كونه مرتبطا "بمليكة" بعلاقة مودة خاصة؛ فهي تمثّل امتدادا تنويريًا له، بل وتفوقه شجاعة مثلما تبأر ذاتها من خلال تعدّد الأصوات. فيبئر "يحيى" لطفولتها وتفرّدها وتميزّها وينقل مشهد موتها، ويعلن حقده على "سيوة"، وعلى كل الموروث الذي تسبب في نهايتها المأساوية.

ويأتي في الأجزاء الأخيرة من الرواية صوت "محمود" ليقدّم وجهة نظره "بفيونا أخت زوجته وحقيقة تعلقه بها، وإحساسه بالعجز عن مساعدتها لتنجو من محنة المرض، فيبئر لحجم

ضيق الذات بنفسها وإحساسها بعبثية العيش محاطا بالحزن والإحساس بالهزيمة. ويحضر بالمقابل صوت "كاترين" لتبئر لموقف "محمود" من "فيونا" وإحساسها بتعلّقه بأختها المريضة فتقف الذوات عاجزة عارية في مقابل بعضها بعضا ممّا يعمّق فتور العلاقة، ويهيمن الإحساس بالعجز واللاجدوى عليهم جميعا.

وإذ تتفاقم المعاناة، ويزداد الواقع تشوّها ومأساوية بموت "مليكة" ومرض "فيونا"، وحصار الماضي "لمحمود" يأتي الفصل الأخير حاملا لصوت "محمود" ليقرّر القيام بفعل عاجز أخير يبئره بصوته دون أن تطلّ أصوات الشخوص الأخرى لتدلي بوجهات نظرها؛ إذ أن هذا الفصل يعلن نهايته المأساوية . فيقرّر "محمود" الانتحار بتفجير المعبد ليصفع "كاترين" والتاريخ والأجداد، وليساعد الأحفاد على لملمة واقعهم وترك الانشغال بالماضي، وليقدّم اعتذارا "لمليكة" و "فيونا" كونهما ذاتين نقيتين شجاعتين ضمن واقع مشوّه تكاثفت أصوات الشخوص المطلّة من وجهات نظر متعدّدة في إبرازه وتعريته.

لا يعدّ تعدد الأصوات بالضرورة تعدّداً للمواقع أو حتى لزوايا النظر.[1] إلا أن النماذج الروائية المختارة قد جاءت لتدلّل على مواقع مختلفة للراوي الذي تتفاوت مسافة اقترابه من الروائي بين ضمير المتكلم، وضمير الغائب، أو من خلال تعدّد الأصوات،وحركة التقنيات المختلفة التي يطلّ منها الراوي، ما بين الصوت المباشر، أو الحوار الخارجي، أو المناجاة أو المونولوج أو الحلم و الأسطورة. ويظل الراوي العنصر الأكثر حضورا وهيمنة وتميّزا بين عناصر السّرد في رصد الأحداث ونقل تفاصيلها وتصاعداتها باختلاف المنظور، واختلاف وجهات النظر.

---

[1] انظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص١١٢

الفصل الخامس

الطبقات السّردية وتنوعاتها

أولاً: الطبقات التعبيرية

يعرف "جيرارجينت" العمل السّردي بأنّه: "عرض الحدث أو سلسلة من الأحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة؛ وبخاصة اللغة المكتوبة."[1] فاللغة مادة النصّ الأدبي، والكتابة تحيل باستمرار إلى داخلها وخارجها في آن؛ فهي في دواخلها تنطوي على ترابطات وعلاقات يقوم بإظهارها السّياق، وهي من الخارج صورة عن الوجود والعالم والذات، فكل تعبير في اللغة هو تعبير عن الواقع.[2]

وإذ ننظر في روايات "بهاء طاهر" اعتمادا على "أنّ الأدب نصّ أو خطاب له خصوصيته الخاصة، وهذه الخصوصية الخاصة للأدب تكمن في بنيته أو هيكلته أو صياغته أساسا، وعلى أنّ الأدب ليس مجرد بنية أو هيكل أو صياغة خاصة في ذاتها وإنما هو بنية أو هيكل أو صياغة دالة."[3] فإنّنا نجد نصوص الرواية قائمة على بنية لغوية مكثّفة تتكوّن من مستويات سردية مختلفة متشابكة تجتمع خدمة لنقل رؤى الراوئي وأفكاره التي يوصلها من خلال شخوصه وحركتها في بنيتي الزمان والمكان وسط تصاعد الأحداث.

ويعرّف "جيرارجينت" الاختلاف في المستوى السّردي بقوله: "إنّ كل حدث ترويه حكاية هو على مستوى قصصي أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السّردي المنتج لهذه الحكاية."[4]

ويرى "جينت" أنّ المرور من مستوى سردي إلى آخر لا يمكن مبدئيا أن يضمنه إلا السرد. و هو فعل يقوم بالضبط على إدخال معرفة وضع في وضع آخر بواسطة الخطاب."[5]

---

(١) جيرار جينت: خطاب الحكاية، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧ ، ص ٢٥٤.

(٢) انظر: عبد الرحيم مراشدة: الفضاء الروائي، عمان، وزارة الثقافة ٢٠٠٢، ص ٢١٣.

(٣) محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، القاهرة، دار المستقبل العربي ١٩٨٥، ص ٢٢.

(٤) جيرار جنيت: ص ٢٤٠.

(٥) جيرار جنيت: ص ٢٤٥.

وسيتم تناول الطبقات السردية في روايات "بهاء طاهر" اتكاء على رواية "الحب في المنفى" لتشكل أنموذجاً تطبيقياً لثرائها اللغوي، وغنى أساليبها وكثافة مساحتها المضمونية على المستويات الفكرية والإنسانية والفردية معاً، وسيتم اتخاذ منهجية "محمود أمين العالم" في تحديده للمستويات السردية في روايات "صنع الله إبراهيم"[1] "تلك الرائحة"، و"نجمة أغسطس"، و"اللجنة" مفاتيح مساعدة في تحديد الطبقات السردية في هذه الرواية رغم كثرة الطبقات تفصيليًا عند "بهاء طاهر" عنها عند "صنع الله إبراهيم" في رواياته الثلاث إضافة إلى غنى الرواية بالأمثلة المتعدّدة، وتداخل الطبقات فيما بينها إلى جانب حجم الرواية الكبير مما يزيد من صعوبة التناول.

نجد في "الحب في المنفى" طبقات سردية متنوعة تتحرّك بين الطبقة التعبيرية التي حددها "محمود أمين العالم" بلغة الذكريات والأحلام والتأمل، وأسماها بـ"اللغة – المسافة" كونها تدلّ على مسافة نفسية بين الشخوص والواقع. ولكنها ليست سردية تقريرية مسطحة، بل تمتلئ في كثير من الأحيان بدلالات شعورية وقيمية مؤثرة"[2]وبين الطبقة التقريرية. ويعتمد "بهاء طاهر" في خلق هذه الطبقات على تقنيات روائية متعدّدة.

وتأتي الطبقة السردية التعبيرية مشحونة بانفعالات الراوي والشخوص الأخرى مثل:" بريجيت" و "إبراهيم" إذ يعبّر كل منهم عن ماضيه وذكرياته وأوجاعه، و يشرح كل منهم وجدانه وانفعالاته العاطفية بالاتكاء على لغة تتناسب مع مستوى الشخوص الثقافي والفكري، وقدرتهاعلى التأمل، والإحساس بما يدور حولها من تفاصيل مكانية وأحداث واقعية ومواقف

---

(١) اشتهر صنع الله إبراهيم بكتابة تتسم بالصرامة البنائية، والولع بالتكثيف في لغة تراهن على الدقة، وتفر من المجاز، لكأنه يسعى إلى كتابة تكتب نفسها عبر اللغة الشفافة. وهو واحد من أدباء جيل الستينيات أمثال: يحيى الطاهر وجمال الغيطاني وإدوارد الخراط وغالب هلسا. انظر: إبراهيم عبد الله: المتخيّل السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩٩، ص ١٤٤، ص٢٢٢.

(٢) انظر: محمود أمين العالم:ثلاثية الرفض والهزيمة،القاهرة،دار المستقبل العربي، ص ٤٩.

مختلفة اعتماداً على زوايا الرؤية ووجهات النظر المختلفة. فالراوي يستذكر ماضيه مع "منار" وأزمته المتمثّلة بموقفه الناصري، وانعكاس تغيّر الظروف السياسية بحلول سلطة السادات عليه. وكذلك المستوى التعبيري في حديثه عن ماضيه وحادثة سجنه، وقصة انفصاله عن خطيبته "شادية."[1] وكذلك في استرجاع "يوسف" لماضيه ونشاطه السياسي الذي أدى إلى خسارته لحلمه في العمل الصحافي، وفصله من الجامعة وصولا إلى معاناة الغربة حيث تحضر معاناة الجوع والبرد والوحدة والإحساس بالهزيمة.[2] ونجدها حاضرة بصوت "بريجيت" إذ تسترجع ماضيها مع والدها المهزوم، وخيانة أمها لوالدها مع "مولر"[3]، ثم زواجها "بألبرت" الإفريقي الأسود وإجهاض جنينها ضمن لغة نابضة بالانفعال والاستعارة والمشاعر الوجدانية المؤثرة.[4]

وتحضر الطبقة التعبيرية الوصفية محتقنة بالانفعالات؛ فيبدو الخارج انعكاساً للداخل، والداخل منفعلاً بالخارج من خلال حركة الراوي داخل الأمكنة، وتقديمه لأوصاف مكانية متنوعة تعكس حالته النفسية المتّمثلة بأزماته الذاتية حينا، وبانفعالاته أزاء أزمات الواقع حينا آخر. فتبدو الرواية خزاناً تغلي به العذابات الإنسانية باختلاف شخوصها وأجناسها وأمكنتها، "يصحو في الليل طائر يرفرف بجناحيه على شجرة وتسقط الشجرة ورقة فوق رأسي فتفرحين بها."[5] وتتضح أيضاً في قوله: "تجمّع تحت النافذة سرب كبير يمدّ رقابه البيضاء إلى الماء ويرفعها في وقت واحد ثم يميل نحو البط الصغير الذي يزاحمه لكي يهاجمه بمناقيره الحمراء

---

(1) انظر: بهاء طاهر: الحب في المنفى، ٢٧-٣٦.
(2) انظر: المصدر السابق: ص ١٦١-١٦٣.
(3) انظر: المصدر السابق: ص ١٨١.
(4) انظر: المصدر السابق: ص ١٠٩.
(5) المصدر السابق: ص ١٤٧.

الغاضبة."[1] فالراوي ينفعل بالمشاهد المكانية يتأملها وينقلها بإحساسه، وتتبدى منها لغة المثقف ودقة التقاط التفاصيل لتتحوّل في بعض مظاهرها إلى لوحة تنقل انفعالاته الداخلية، ويتصاعد إيقاعها مع درجة حزنه وتوتره -كما نلمح من حركة البجع المتكرّرة مثل إيقاع داخل الرواية، ومثل وصفه للحدائق والزهور في حالات فرحة وحزنه- إذ تطغى صفرة الخريف على الأمكنة، "كانت الأشجار قد اكتست كلّها باللون الأصفر الذي فقد بريقه ،ونفضت على الأرض أوراقاً تغطيها طبقة بنية."[2] وتأتي هذه الفقرة الوصفية المكانية بعد إحساس الراوي بعجزه أمام الأمير الخليجي. وتتكرّر بشكل مشابه إذ يستشعر عجزه أمام حبه المتضخم "لبريجيت"، و قلقه من الفقدان الذي يدركه بعقله، فيخشى زوال متنفسه وحلمه المؤقت فيفتقد "بريجيت"، ويستشعر النهاية : "كان أمامنا شجرتان عاليتان توهجت أوراقهما باللون الأحمر القاني، وظلتا مميزتين وسط الأشجار الأخرى التي وشاها الخريف بالصفرة."[3]

ويعمل الوصف التعبيري على إبطاء حركة السرّد، ويمنح استراحة قصيرة تخفّف من تصاعد الأحداث وتشابكها. وحين تتصاعد حالته النفسية تأزما إثر قرار "بريجيت" بالانفصال يزداد الوصف تعبيرية، وتبدو صور الطبيعة أكثر قسوة وجفافا واحتقانا بأحزانه وانفعالاته، "كانت هناك صبارة جفّ فيها كل شيء غير أشواكها المشرعة التي تخز لحمها العجوز، صابرة لا تموت ولا تحيا، مدّدت لها يدك فبعثت أوراقها الميتة لتكون شجرة من أشجارك ... وها هو ذلك السيف يبتر الأغصان كلها دفعة واحدة، لكي يعري مرة أخرى الصبارة و الأشواك."[4]

---

(١) المصدر السابق: ص ١٤٣.
(٢) المصدر السابق: ص ١٧٦.
(٣) المصدر السابق: ص ٢٤١.
(٤) المصدر السابق: ص ٢٤٥.

ونلاحظ اكتظاظ هذه الطبقات السردية التعبيرية بالحركة المطلّة من استخدام الجمل الفعلية، وكذلك بحضور دقة التفاصيل الوصفية الناجمة عن دقة الإحساس بما يدور في داخل الذات الساردة من إحباطات وهزائم حتى في لحظة الفرح المؤقت الممثلّ بقربه من "بريجيت". فمثلاً، عند إحساسه بالعجز عن حماية "بريجيت"، أو إمكانية إقامة مستقبل مشترك معها عند رغبتها الجارفة بالحصول على طفل منه، نراه يحدّق بالنافذة المغطاة بالضباب، وتحيط العتمة بهما: "لزمت الصمت والتفت نحو النافذة... كان بخار الماء الذي تكاثف على الزجاج يحجب رؤية النهر والجبل، ... وحلّت بالمقهى عتمة كعتمة الغروب.وحين عدت أنظر إلى "بريجيت" كانت تحني رأسها وبدا وجهها الذي تحيط به الخصلات المهوّشة مطموساً."[١]

وتمتزج بهذا المشهد الطبقة التقريرية التفصيلية المبيّنة لحركة الراوي، والطبقة الوصفية التعبيرية المتمثّلة في تأملات الراوي التي تنعكس منها حالته النفسية. والوصف سواء أكان تقريريا أم تعبيريا يأتي مشحونا بدواخل الشخوص، ويقوم على إبطاء حركة السرد الروائي ،"فالوصف يناقض السّرد، والسرد يتعارض مع الوصف. الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد، أكثر من لزوم السرد للوصف."[٢]

ويتطلّع الوصف إلى الأحياء والأشياء فيصفها في تزامنها وتعاقبها، وإذ ينصرف إلى الأحداث على أساس أنها مشاهد فيعلّق مسار الزمن.[٣]

وتمتلئ "الحب في المنفى" بالوصف التعبيري الذي يبطئ السرد، ويمنح حركته بعض الراحة. وتعنى الرواية بجماليات متنوعة تظهر منها لغة الروائي الإبداعية. وتتكثّف من خلالها الرواية بالتفصيلات التي تكشف عوالم الشخوص الداخلية، وتقرّبها من بعضها بعضا لحظة

---

(١) المصدر السابق: ص ١٨٣.

(٢) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، الكويت، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨، ص ٢٨٩.

(٣) انظر: المصدر السابق: ص ٢٩٣.

هيمنة الصمت على الأجواء، أو احتدام الحزن والحب إلى درجة عجز اللغة عن التعبير،"سار يتأمل أيضاً أحواض الزهور على جانبي الممرات، وكانت وروداً تشرع أوراقها الحمراء والصفراء في زهو الفتوة مع الصيف الجديد، والى جوارها أحواض أخرى لزهور البانسية، في ألوان مختلفة ... وفي قلب كل منها خاتم أصفر مستدير ... (١)

ويأتي الوصف تقريريا مدلّلا على وضع "بريجيت" الاقتصادي، ويمهد لوضعنا في المكان المحوري الذي يتحوّل فيما بعد إلى بؤرة تحتدم فيها أجواء الحب لتصير مهربا من اضطراب الواقع وأوجاعه خارجا في المدينة (ن) الممثّلة للمنفى ،"شقة من غرفة واحدة واسعة أو تبدو كما لو كانت واسعة ... بعد المدخل كانت هناك كنبة كبيرة إلى اليسار ...والى جوارها مقعدان صغيران يحيطان بمائدة صغيرة..." (٢)

وتتشكّل الطبقة السردية التعبيرية على شكل مونولوج فيزداد احتقانا بالانفعال: "أعرف يا بريجيت ولو لم تنطقي أن شرخا قد حدث بيننا منذ أن قلت أن ذلك الطفل الذي صنعته أحلامك... أعرف يا بريجيت أني مجرد صفحة في كتاب حياتك، ولكن أنت صفحتي الأخيرة.... (٣) ويتصاعد المونولوج ليصل إلى مستوى الهذيان التعبيري، إذ يحدق الراوي بصورة "عبد الناصر" بعد انتحار "خليل حاوي"، فتنفجر دواخله غضبا: "سألته لماذا يعيش "غسان محمود" ويموت خليل حاوي" لماذا يموت من صدقك وصدق الرؤيا؟ كان قد رانا – كما قلت أنت – نغتسل الصبح في النيل وفي الأردن وفي الفرات؟ فلماذا كذبت عليه ..." (٤) ويستمر الهذيان إلى أن يحطم الصورة، وينفجر في حالة من البكاء الانفعالي المرير.

---

(١) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص ٨١.

(٢) المصدر السابق: ص ٥٨.

(٣) المصدر السابق: ص ١٩٧.

(٤) المصدر السابق: ص ١٣٥.

ويقوم المونولوج في الطبقة التعبيرية بالكشف عن إحساس الراوي بالهزيمة، واختناقه بالوجع، ولجوئه إلى فعل عاجز قائم على جلد الذات وتعذيبها: "حريص أنت على حياتك؟ تخاف من هذه الدقات السريعة ومن الطنين في الأذن؟ لا تخف، لن تموت سيحتمل قلبك الحجري قصة عين الحلوة والقهوة الثقيلة وموت الشاعر..." (١)

ويأتي الوصف تعبيريا يشخصّ ملامح الشخوص مثلما يحسّهم الراوي، وحسب انفعاله بهم ودرجة قربه منهم. ويتضح ذلك، مثلا، من وصفه لجمال "بريجيت" وملامحها وطباعها وثيابها، وكذلك في وصفه للمرضى النرويجية التي تمثّل شاهدا واقعيا على مجزرة صبراً وشاتيلا، إذ يقدّمها بلغة وصفية حاملة لانفعال حزين يتناسب مع صعوبة المأساة الإنسانية: "تأملت وجهها الشاحب وعينيها المحتقنتين وهي تسند ظهرها إلى المقعد في استرخاء وقد تدلّت يداها إلى جوارها وتبذل مجهوداً مع ذلك لكي يبدو عليها الانتباه والتيقظ ...." (٢)وغير ذلك كثير.

ولا تنحصر الطبقة التعبيرية بالتذكّر والتأمل. فتتشكّل بالحلم كونه يمثّل وسيلة للانفصال عن الواقع والهذيان بمعاناة الذات دون تحفظات أو قوانين، ليشكّل مرة مساحة من مساحات التنفس؛ وليشكّل مرة أخرى طريقة أخرى لجلد الذات وتعذيبها بما لا تستطيع التخلص منه إثر تضخم المعاناة في الواقع.

ويحضر الحلم عند "بهاء طاهر" على هيئة أحلام نوم ليلية، أو على هيئة أحلام يقظة نهارية، أحيانا يتحول إلى كابوس، وأحيانا يتحول إلى ذكرى قديمة."(٣) ويأتي الحلم بشكل

---

(١) المصدر السابق: ص١٣٥

(٢) المصدر السابق: ص ١٢٥.

(٣) عبد الحميد شاكر: الحلم والرمز والأسطورة، الهيئة المصرية العامة ١٩٩٨، ص ٥٥.

متكرّر في بعض أعماله كأنما يشكل ملاذاً أو وسيلة للشخصيات للتحرك والتحليق بحرية في فضاء الحياة حيث الحق والعدل والحرية."[1]

وتتجلّى تلك الطبقة التعبيرية الحلمية أكثر ما تتجلّى في رواية "قالت ضحى" إذ تحضر أسطورة "ايزيس وأوزاريس" لتكشف مدلولات الرواية ضمن أجواء من الوجد تمنح الشخوص حرية التحليق في فضاء الحرية فتنتقد الواقع المشوّه، وتحلق في أجواء حلمية تقرّب الراوي من "ضحى"، وتقودهما إلى التوحد الجسدي والروحي الذي يعود الواقع ليجهضه مع استمرارية الأمل في بعث "ايسيت" من جديد إيحاء بإمكانية تغيّر الواقع.

وتتمثّل الطبقة التعبيرية الحلمية في رواية "شرق النخيل" بمشاهد كابوسية يقود إليها تشوّه إحساس البطل بالواقع ومأساويته.

أمّا في "الحب في المنفى" فيحضر الحلم ضمن مشهدين كابوسيين يعبران عن إحساس الذات بالهزيمة وثقل الماضي، والعجز عن تجاوزه بعد حوار الراوي مع "إبراهيم" :"أدخل في بهو طويل على جانبيه صفان من رجال صلع الرؤوس عرايا الصدور يبتسمون في مكر وأنا أمرّ بينهم مسرعا .... أصعد مئذنة أو برجا. أصعد جريا لكن يدا ضخمة تدفعني إلى أسفل ... يكون مركب صغير وسط أمواج عاتية ومن فوقه طيور كالنسور تحوم وترقص.... كالنذير."[2] ويلاحظ غياب علامات الترقيم بعكس فقرات المستوى التعبيري الأخرى ليتناسب ذلك مع هذيان الحلم وتداخل حدوده وغرائبيته.

ويحضر المستوى التعبيري الحلمي مرة أخرى بعد أحداث بيروت ومراقبة الراوي لامرأة عجوز مبتورة الساق تنتحب لمقتل ابنها: "تطاردني صورة تلك المرأة في الليل وأنا

---

(1) لانا مامكغ: ص ٣١٨.

(2) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص ٦٩.

أصارع النوم، وصورة رجل يجري مذعوراً في الشارع وسط دوي المدافع وهو يحمل ذراعا آدمية مبتورة يلفها في صحيفة تقطر دماً .... "[1] وواضح أنّ الهذيان الليلي الحلمي المفعم بالانفعال وهلوسة الوجع، إنما هو نتيجة ما يعتري الواقع من فجيعة وعذابات كانت سببا في انكسار أحلام كثير من المثقفين والشعراء والشباب العرب، والذين يمثل "بهاء طاهر" واحدا منهم.

وتأتي الطبقة السردية التقريرية للغة الرواية لتكون "محاولة للتعبير عن الواقع كما هو بغير تزويق."[2] ويأخذ المستوى السردي التقريري في الرواية منحيين: منحنى سرديا تقريريا تفصيليا يتناول حركة الشخوص اليومية الاعتيادية، والانتقال من حركة إلى أخرى؛ ومنحنى سرديا تسجيليا يأتي ليسجل الوقائع والأحداث المتعلّقة بمجزرة صبرا وشاتيلا وتفاصيل ما يحدث في بيروت.

ونجد السّرد التقريري التفصيلي مكثّفا في الرواية. فيأتي ليلتقط تفاصيل حياة الراوي اليومية مدلّلا على عشوائية الفعل والإحساس بالعجز والإحباط الذي تمثّله ذات السارد: "وصلت إلى الشقة أخذت حبتين من الأسبرين ، وجلست على الفور إلى المكتب وضعت أمامي جهاز التسجيل والأشرطة ... رميت الصحف التي سقطت منها القصاصات ..." [3]وفي موقف آخر يقول: "ظللت أجلس لحظة والقلم في يدي ثم قمت إلى المطبخ وصنعت فنجانا من القهوة. ضاعفت كمية البن ووقفت ممسكا الكنكة فوق الشعلة الخافتة أراقب بحرص الفقاقيع."[4]

---

(1) المصدر السابق: ص ٢٤.
(2) محمود أمين العالم: ص ٤٩.
(3) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص ١٣٣.
(4) المصدر السابق: ص ١٣٤.

ولعل الانهماك بهذه التفصيلات يدلّل على الإحساس بعبثية الفعل حينا، وعلى العجز عن إنجازه حينا آخر. فمراقبة القهوة وغليانها البطيء يدلّل على وجع كامن يحاول الراوي الفرار منه فينهمك بتفاصيل حياته اليومية الاعتيادية دون جدوى. وهذا المستوى التقريري التفصيلي ينشّط الذاكرة، فيبدأ الراوي باسترجاع الماضي، أوينهمك فجأة في صور الواقع المأساوية فيتمتم الراوي: "نعم يابرنار، أصعب من إنقاذ المصابين في بيروت."[١]

ونجد هذه الطبقة حاضرة في رصد تحركاته عند لقائه "ببريجيت" ضمن حضور واضح للجمل الفعلية القصيرة. وتحضر أجناس أدبية أخرى داخل العمل السردي الروائي، ضمن هذا المستوى ممثّلة بأقوال بعض المشاهير، وبمقاطع شعرية متنوعة غربية وعربية، "دفعت الديوان نحوي ... وهي تقول: اقرأ تلك القصيدة ... تركت الكأس ووضعت يديها فوق أذنيها ... ثم دفعت الديوان في يدي."[٢] ومن هذه الحركات التفصيلية يأتي الراوي لينتقي أبياتا عشوائية فيقرأ: "إلى كم هذا التخلف والتواني

وكم هذا التمادي في التمادي

وشغل النفس عن طلب المعالي...."[٣]

وتأتي المضامين الشعرية المختارة ضمن حركة السرد التقريريّ التفصيليّ مفعمة بالانفعال ومدلّلة على ما يعانيه الشخوص في الواقع ومن مصادر غربية وعربية لتتناسب في ذلك مع ثقافتين مختلفتين.

---

(١) المصدر السابق: ص ١٣٤.

(٢) المصدر السابق: ص١٦٥

(٣) المصدر السابق: ص١٦٥

وفي مشهد آخر تتداخل الطبقة التعبيرية الممثّلة بالشعر مع الطبقة التقريرية التفصيليّة الممثّلة لحالة "بريجيت"عند احتدام الحب بينهما، إذ يرصد الراوي طباعها: "أمالت رأسها نحوي ... تضع ساقا على ساق، وتستند يدها إلى المقعد، تميل برقبتها نحوي ...." [1]

وتحضر بعد ذلك أبيات "نيرودا" إذ يتناول الراوي كتابه، ويقرأ لها:

"أيتها الوردة الصغيرة

أحيانا هشة وضئيلة

أحيانا أشعر أن كفا واحدة

تكفي لكي تحتويك ...." [2]

ويحضر السّرد التقريري التفصيلي حاملا لأجواء السخرية الناقدة لما يجري من أحداث مأساوية تمسّ الإنسان، بينما تسير الحياة اليومية برتابة اعتيادية يراقب الناس بها أفلاما كرتونية تعبّر في دواخلها عن صور مشابهة لما يجري في الواقع من تناحر واضطهاد عنصري وحروب: "ثم جاءت السكينة وجاء الجمال .... ثم أصبح القطُّ الأسود يطارد الفأر، والفأر يخطف الجبن، ثم كان القط يضع القنبلة في الجبن لكي تنفجر في الفأر، والفأر يخطف الجبن من القط، وحين ينفجر يسقط القط على ظهره .... ثم يرجع قطا كما كان ويعود ليطارد الفأر."[3] فالواقع متكرّر ومستمر، وانتهاء حالة من الصراع يعني بداية جديدة لحالة أخرى مأساوية منه.

إنّ السّرد التقريري أو ما يسمى بـ (اللغة – المسافة) -كما يسميها "محمود أمين العالم"- يدلّل على فجوة بين الذات و الواقع؛ فالراوي لا يستطيع تقبّل الواقع بما فيه من مآسٍ

---

(1) المصدر السابق: ص ١٩٧

(2) المصدر السابق: ص١٩٨

(3) المصدر السابق: ص ١٣٧

على المستوى الإنساني، وبما فيه من إخفاقات على المستوى الشخصيّ، ولذلك فضّل التواجد في منفى المدينة (ن) هربا منه. ولكن انهماكه بهذه التفاصيل الرتيبة الاعتيادية، كأن يراقب غليان القهوة المنسجم في دواخله مع غليان الواقع، ومراقبة البرامج التلفزيونية بحركاتها التفصيلية، أو الانهماك بالحدث عن أثاث الشقة وغيره، يدلّل على أنّ الراوي ما زال معنيا بما يجري في الواقع، وإن حاول الانشغال بغيره. بل إنّ هذه اللغة_ المسافة تحمل دلالات قيمية إذا ما دققنا النظر بها، إذ تجعل من الألم مضاعفا في دواخل الذات أو تعبيرا عن حالتها النفسية الصعبة.

وتكتظ "الحب في المنفى" إلى جانب هذه الطبقة التقريرية التفصيليّة، بطبقة تقريريّة تسجيليّة إعلاميّة تستقي أحداثها من مراجع متخصّصة إلا أنه تحتفظ بأبعاد قيمية غائرة تكاد تعلو في صراحتها وعريّها وتأثيراتها الانفعالية على المستوى التعبيري.

وتأتي هذه الطبقة ناقلة لأحداث لبنان، فتحضر مجزرة صبرا وشاتيلا ودير ياسين – ضمن فقرات تبدو موضوعية إعلامية بلارتوش- إذ تقف الحقيقة في مواجهتنا فنشعر حجم المأساة والفجيعة، ونتخيّل الصور الواقعية حيّة أمامنا. وإنّ قيل إنّ هذا السّرد التسجيليّ الوثائقيّ قد أثقل "الحب في المنفى"، وخلق رتابة وحشوا لا يتناسب مع النص السردي الروائي إلا أن دور الروائي في نقل الواقع أحيانا، دون تزييف أو تجميل قد يكون مبرراً لذلك إشراكاً للقارئ فيما يحدث في الواقع. وقد حملت الرواية الواقعية هذا الدور على كاهلها؛ فكل هؤلاء الشخوص يتحرّكون ضمن إطار زمني متمثّل بأحداث هذه المأساة.

وتحضر هذه الطبقة التسجيليّة ضمن خمس وسائل أو تقنيات: الصحف والتلفاز والمذياع والهاتف وشهادة الشهود: "لا شيء غير الدبابات والقنابل تطير وتدك والطائرات تقصف وجنود إسرائيل الأصحاء يبتسمون في وجهي على الشاشة، ... وفي المخيمات يجري

الأطفال العرايا والأمهات بالشباشب ... مصر تعرب عن الأسف ... وصور تسقط وصيدا تسقط ومخيم عين الحلوة يباد ... والسعودية تعرب عن الأسف ... والجزائر تستنكر .... ٢٠٠ قتيل و٤٠٠ جريح و ٩٠ قتيلا و ١٨٠ جريحا ....."[١]

وتحتشد هذه الطبقة التقريرية" التسجيليّة باللغة الرقمية لتزيد من تقريريتها، ولتدلّل على حجم المأساة. فترصد عدد القتلى والجرحى والجنود والمعدات: "كانوا يتكدسون بالعشرات أطفالا ورجالاً ونساء... تحوّل إلى بحيرة صغيرة تطفو فوقها رؤوس وسيقان وأذرع، واستطعت أن أحصي من الجثث الطافية..."[٢]

وتشكّل الصحف طبقة سرديّة تقريريّة تسجيليّة في رصدها لأحداث المجزرة من جهة، وتوظف من جهة أخرى لتدلّل على دور الإعلام في التضليل وإخفاء الحقائق، "صحيفة التقدّم ظلّت على مدى أيام تنشر احتجاجات كثير من المنظمات الإنسانية: ضرب المنازل والمستشفيات والأهداف المدينة واستخدام إسرائيل للقنابل الفسفورية.. والقنابل الخداعية..."[٣]

وتأتي أخبار التلفاز والمذياع والصحف في تسجيلها لما يجري لتدلّل على حجم المفارقة والسخرية على المستوى السياسي؛ فالأخبار تتحدث عن سقوط مئات القتلى والجرحى، بينما تنقل وسائل الإعلام احتفالا مهيبا مليئا بالمراسم الدينية والدموع والغضب لدفن أربعة جنود إسرائيليين، بينما تتبدى صورة ابتسامة للمبعوث الأمريكي إلى جانب مئات الجثث الممثّل بها. [٤] وإذ يدير الراوي مؤشر التلفاز يلتقط صورة لمذيعة تنصح الأشخاص الحسّاسين والمصابين بأمراض خطيرة ألا يشاهدوا ما ستنقله الشاشة، ممّا يوحي بوحشية ما يحدث،

---

(١) المصدر السابق: ص ١٢٣.

(٢) المصدر السابق: ص ١٢٩، وانظر: المزيد من اللغة الرقمية في الصفحات: ١٢٦، ١٢٨، ٢٠٩، ٢٣٢.

(٣) انظر: المصدر السابق: ص ٢٠٢.

(٤) انظر: المصدر السابق: ص ٢١٠-٢١١.

"تتمهل الكاميرا وهي تنقل الصور ... أكوام من الجثث ... جثث .... وجثث فوق جثث ... بحيرات دم متجلط تحت الرؤوس وفوق الأجساد ... جسد محشو يتدلّى نصفه الأعلى فقط ... فوق الجثث ذباب كثير."[1] ويكتظ هذا المشهد التسجيليّ بالتفصيلات البشعة التي تبيّن الأجزاء المقطّعة من الأجساد المشوهة ضمن صور يشترك بها الأطفال مع الشباب مع الشيوخ والحيوانات لتتسع حدود المجزرة، وتزداد بشاعة ودموية. ولعل فداحة ما جرى صعب أن يصوّر روائيا بشكل مؤثر إلا من خلال هذا التسجيل الوثائقي الذي ينقل الصور كما هي. فكأن ما يحدث لا يحتمل أية صياغات أو تنميق أو استخدام للاستعارة والمجاز.

وتسجّل الصحف، أيضا، حجج العدوّ وأسلوبه في قلب الحقائق، ووضع المسؤولية على عاتق الفلسطينيين، "كنت اقرأ كل ما تكتبه الصحف ... ألقى المسؤولية على الكتائبيين قال أنهم تسللوا إلى المخيمات ..."[2]

ويزخر هذا السرد التسجيليّ بالجمل الفعلية المتلاحقة، وعلامات الترقيم التي تتصدرها النقطة وعلامة التعجب، لكثرة المشاهد المؤلمة المنفصلة ظاهريا والمشتركة في عمقها في مأساويتها. ولشدّ انتباه القارئ إلى حجم الفجيعة، وإثارة الأسئلة التي يختزنها الروائي. ويتجلّى التزييف، أيضاً، من خلال سرد تسجيليّ تدافع به بعض الصحف مثل صحيفة الوطن "عن إسرائيل، إذ تهوّن به من أمر المجزرة؛ في مقابل صحف أخرى تسمي المجزرة بجرائم النازيين لكثرة فنون القتل وتضخّم عدد القتلى موردة تفاصيل حقيقية ممّا حدث، مما يزيد حجم المفارقة ويعمّقها."[3]

---

(1) المصدر السابق: ص ٢١٤.

(2) المصدر السابق: ص ٢٢١.

(3) انظر: المصدر السابق: ص ٢٠٩، ٢٠٢، ١٢٨.

وتتعاضد الطبقة السرديّة التقريريّة الوثائقيّة للمجزرة مع السرد التعبيريّ الغنائيّ، إذ يتفجرّ من عناصر هذه الطبقة السرديّة، وما تثيره في النفس من انفعالات وأوجاع طبقة تعبيرية تتضح من كلام الراوي وردود أفعاله إزاء ما يحدث مشتركا في ذلك مع "برنار" و"بريجيت" و "مولر" و "يوسف" مما يفجرّ الدلالات العامة للرواية.

وتحضر الطبقة السرديّة الوثائقيّة من خلال الهاتف الذي يربط المنفى بأرض الحدث، حيث تطلّ المجزرة بصوت "إبراهيم" باعتباره شاهد عيان ومتأثرا بما يحدث ويراه،

"رد إبراهيم في صراخ ... اكتب ما أقوله.. في صيدا تغطي جبال من الذباب جبالا من الجثث لا أشطب هذا، ما أهميته ... انتظر لحظة ... بعد أن خرجت المقاومة وأغلقوا صحفنا ... أريد أن أقول ... انتظر."[1] فنلاحظ توتر "إبراهيم" وانفعالاته لتتوسط جمله التعبيرية جمله التقريرية الوثائقية حين يتماسك. فنراه يبذل جهداً، وينقل شريطا من صور الفجيعة عبر الهاتف: "عندما وصلت إلى صبرا كانت الجثث تصنع حواجز في أزقة المخيم.... رائحة الموت وسحابات الذباب... ومن هذه الحفرة كانت تبرز رؤوس مهمشة وأذرع وسيقان..."[2]

وإذ يسأل "إبراهيم" عن أدوات القتل فإنه يقدّم أشباه جمل تقريرية متلاصقة لتدلّ على صعوبة تحديده لأدوات القتل لكثرتها وانفعاله جراء ما يحدث: "بالرشاشات، بالبنادق، بالسكاكين، بالبلط، بالسيوف، بالخناجر، بالجرافات،...، بالدبابات"[3]. فهذا السرد التقريري

---

(1) المصدر السابق: ص ٢١٢.
(2) المصدر السابق: ص٢١٥.
(3) المصدر السابق: ص٢١٥.

الإعلامي يجعل الفقرة أشبه ما تكون هذيانا، ولكنه هذيان بلغة الواقع كما هي دون تجميل أو تزيين مما يزيد من قيمته وتأثيره، واحتقاناته النفسية.(١)

ويحضر السرد التقريريّ الوثائقيّ بصوت شهود العيان ممثّلين بالممرضة النرويجية القادمة من بيروت – وهي شخصية حقيقية، مثلما أشار "بهاء طاهر" على غلاف الرواية- و"رالف" اليهودي الذي يقدّم شهادته ،ويتحدث عن وقائع حقيقية على شكل خطاب في المظاهرة_ وهو شخصية حقيقية أيضاً – مما يعزّز مصداقية الروائي في نقلِهِ لما يحدث، فالرواية وإن كانت عالما تخييليا على الورق، وأبطالها من ورق إلا أنها تمثّل تصويرا للواقع، وقد عزّزها "بهاء طاهر" بشخوص حقيقيين لتصير الإدانة كاملة لتشوّه الواقع من خلال هذا العمل الروائي: "سأحكي فقط ما شاهدته بعيني. ظهرت الطائرات وبدأت الغارة صباح ٧ يونيو ... أخذ الممرضون بمحفاتهم التي تحمل الحالات الخطيرة إلى عربات الإسعاف، ...بدأت القنابل تسقط من جديد...ثم دوي مكتوم قبل أن تتوالى انفجارات متلاحقة..."(٢)

وتقدّم الممرضة النرويجية وصفا لحالة القتلى والجرحى وأنواع إصاباتهم وعدّدهم، ورصدا مفصّلا للقصف الصهيونيّ للمستشفى وسط صراخ الأطفال وبكائهم، ثم تقدّم قصصا حقيقية مثل محاولة الطبيب البلجيكي "فرانسيس كابيه" إنقاذ الجرحى والمحروقين وإرجاعه من قبل الإسرائيليين إلى أن صار المستشفى غير قادر على تقديم أكثر من أغطية الموتى. وتصف الممرضة المقابر وعددها، والبيوت المدكوكة. ويتخلّل سردها التقريريّ التسجيليّ حالات هستيرية من البكاء إلى أن تقصّ حكاية "خضرة الدندشي" التي احتاجت إلى بتر ذراعها المتدلية المنتفخة، وانتهاء باقتحام الإسرائيليين للمخيم ووصولهم إلى المستشفى واعتقالهم

(١) انظر: مزيدا من الأمثلة في المصدر السابق:ص ٢١٤-٢١٦.
(٢) المصدر السابق: ص ١٢٦-١٢٧.

للجرحى وتدميرهم. ويزيد من حيادية شهادة "مريان" (الممرضة) إخبارها للراوي أنّها ليست صاحبة اتجاه سياسي، فليست شيوعية ولا يسارية. ولكنها تشهد بصفتها الإنسانية: " لم أصدق أن شعبا بأكمله يمكن أن يكون مباحاً للقتل وأن يكون دمه رخيصاً... كل هؤلاء الآلاف يموتون لأن هناك شخصا واحدا ضربه مجهول بالنار في لندن."[1]

وتأتي شهادة "رالف" اليهودي لتعضد شهادة "ماريان"، وتزيد من مصداقية الأخبار المسجلّة إذ أن "رالف" يهودي، لكنه يدين العنصرية والوحشية الإنسانية، فيعرّي جرائم شعبه وسط اتهامهم له بالخيانة، "قال: إنّ إسرائيل احتلت بيروت الغربية يوم الأربعاء ... ولكنها حاصرت صبرا وشاتيلا من جميع الجوانب .... خرج من المخيم وفد من المسنين يرفع الأعلام البيضاء ... لكنهم قتلوهم على الفور..." [2]ويذكر"رالف" أسماء، ويتحدث عن تفاصيل أخرى مصحوبة بالأرقام والتواريخ، ويقدّم وصفا للعصابات الصهيونية، ورصداً لحركة الجرافات وأشكال القبور الجماعية التي ضمت الموتى و الأحياء، وغير ذلك كثير، بلغة تقريرية حيادية تسجيلية.[3]

وتحضر الطبقة التقريريّة التسجيليّة على لسان رئيس منظمة حقوق الإنسان الذي يقدّم عرضا لتاريخ المذابح ضدّ الشعب الفلسطيني مارّا بالحديث عن تاريخ العصابات الصهيونية. إضافة إلى خطابات وثائقيّة تسجيليّة على ألسنة أساتذة الجامعات من المختصين.[4]

تتعاضد في "الحب في المنفى" الطبقتان: التقريريّة بنوعيها: التفصيلي، والتقريري الوثائقيّ التسجيليّ؛ والتعبيري بما يمثّله من استذكار وتأمل وحلم وانفعالات إضافة إلى السّرد

(١) المصدر السابق: ص ١٣٣.

(٢) المصدر السابق: ص ٢٣٢.

(٣) انظر: المزيد من الأمثلة في المصدر السابق: ص ٢٣٢-٢٣٦.

(٤) انظر: المصدر السابق: ص ١٣١-١٣٢.

الوصفي بنوعيه: التعبيري والتقريري، في تقديم رؤية "الحب في المنفى" على ألسنة شخوصها، وضمن هيمنة صوت الراوي مجهول الاسم ضمن مساحة مكانية مجهولة، أيضاً، وحركة زمنية تسترجع الماضي وتقود إلى الحاضر بيأسه وإخفاقاته ومآسيه الفرديّة والجماعيّة. ويزيده الحوار الروائي حيوية، إذ يساعد الشخوص على الإدلاء بما يدور في نفوسهم، ويصنع محاولات لفهم الآخر والاقتراب منه مثلما نجد في حوارات الراوي مع "إبراهيم" و "بريجيت" و "مولر" و "برنار" و "يوسف" وشهود العيان وشخوص المأساة في منظمة الصليب الأحمر الباحثين عن أبنائهم، وغير ذلك كثير.

ويشير حسن بحراوي إلى أن "للحوار" دورا حاسما في تطور الأحداث والكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات، وتستخدمه الروايات لبث الحركة و التلقائية في السرد ولتقوية أثر الواقع في القصة."[1] ويحظى المشهد الحواري بما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السرد أحيانا بعناية الروائي، وبموقع متميّز في الحركة الزمنية للنص الروائيّ، "ويرى تودوروف أن المشهد الحواري هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر، وإقحام الواقع التخييليّ في صلب الخطاب."[2] و قد تأتت براعة الروائي في موازنته بين الحوار ومستويات السّرد المختلفة في مقابل طغيانه على غيره من التقنيات في روايات أخرى مثل "قالت ضحى".

ورغم غنى "الحب في المنفى" وتنوّع أساليبها وطبقاتها السردية إلا أنها في الجزء الثاني تتحوّل إلى عمل تسجيليّ ووثائقيّ، ويصير إيقاعها رتيبا، ويتراجع تكنيكها الاستعاري ليحل محلّه الجدل عندما يختار البطل في نهاية الفصل السابع واهما نعمة السعادة، إذ يقطف الفاكهة

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠، ص ١٦٦.

(٢) مها القصراوي: الزمن في الرّواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية ٢٠٠٤، ص ٢٣٩.

المحرمة "بريجيت"، ثم تقع مذابح صبرا وشاتيلا التي يعرضها بأسلوب مباشر يفسد على الراوي رحلته إلى الذات ليرضي ضميره كانسان لا ككاتب.[1]

إنّ "الحب في المنفى" تشكّل عملاً روائياً متعدّد الشخوص والانتماءات والمضامين. وتتمازج به طبقتان سرديتان متضخمتان ليسير به الهّمان: العام والخاص معاً؛ منفصلين مرة، ثم متداخلين متشابكين مرة أخرى، ثم ليهيمن العام بهما على الخاص ضمن الطبقة التقريريّة الوثائقيّة فيطغى على وجوده، وانتهاء بنهاية مأساوية لكليهما تنجم عن انعدام إمكانية النجاة أو الحب ضمن هذه التشوهات الكبيرة المتضخمة على المستويات الإنسانيّة والعربيّة والشخصيّة.

ولعل تناول الطبقات السردية يقودنا بطريقة ما إلى الالتفات إلى ثراء أعماله الروائية بما يعرف بالتقنيات السينمائية ضمن تشابك جميل يقرّب بين الفن السينمائي والروائي ويصهرهما داخل عملٍ فني واحد يخاطب بمضامينه وبنائه الإنسان باختلاف تشكيله مما يضفي قيمة خاصة على الأعمال الروائية الغنية بلغتها وتقنياتها.

ثانيا: التقنيات السردية – السينمائية خاصة

بدأت منذ سنوات طويلة ظاهرة تقوم على تحويل الأعمال الروائية إلى أفلام سينمائية بعد إخضاعها لبعض التعديلات. لما يعتريها من تشابه واضح مع تقنيات الفيلم السينمائي "فكلاهما يتكون من أجزاء صغيرة يلتحم بعضها مع بعضها الآخر لبناء المشهد وكلاهما يركز على أساسية الصورة في تشكله، وكلاهما يمكنه اللجوء إلى الاسترجاع الزمني والاستباق"[2] . رغم وجود فروقات تتمثّل في الاختلاف بين اللغة الأدبية بصورها وتشبيهاتها، واللغة

---

(1) انظر: محمد عبيد الله: عالم بهاء طاهر، عمان، دار مجدلاوي ٢٠٠٢، ص ١٤٤.

(2) وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلد الثاني، اربد، عالم الكتب ٢٠٠٨، ص ٨٦٧.

السينمائية المباشرة، وبين المدة الزمنية التي تغطيها الرواية، بينما لا يحتملها الفيلم السينمائي، فظهر ما يسمى بالمونتاج السينمائي الذي يعدّ أكثر عناصر اللغة السينمائية خصوصية، ويعّرف بأنه "ترتيب لقطات الفيلم وفق شروط معينة للتتابع وللزمن."[1] إضافة إلى أنّ الرواية تقدّم كتابة، بينما السينما تعرض بالصورة والحركة والصوت.

إنّ تصوير فيلم يستلزم إخراج أحداثه وتصويرها من عدة زوايا، وأوضاع مختلفة إذ ينتقل من اللقطة البعيدة الشاملة إلى اللقطة المتوسطة، واللقطة المتوسطة القريبة، وهكذا إلى اللقطة القريبة.... وفي الإمكان الحصول على تأثير درامي خاص بالانتقال المفاجئ من لقطة بعيدة نسبياً إلى لقطة قريبة جدا.[2]

ومعروف أنّ الرواية ليس بالضرورة أن تتخذ المسار التراتبي المنطقي لحركة الزمن، وتصاعد الأحداث، فقد يبدو الزمن متشظيًا بين حركتي الماضي والحاضر، وقد تبدو الأحداث متداخلة متعاكسة حينا، ومتسلسلة حينا آخر، لذلك تمثّل الرواية خصوصية معينة تحتاج إلى الدّقة عند تحويل بعضها إلى أفلام سينمائية فتخضع لمعالجات عدة، وتحتاج إلى مونتاج بارع يقطّع اللقطات، ويحسن ترتيبها دون أن يستشعر المشاهد قطعاً أو خدشاً لانسجامه مع الفيلم. "وقد تكهن ألبيريس قبل حوالي ثلاثة أرباع القرن، بأنّ فناً هجينا سينمائيا روائياً في طريقه إلى التحقق. ولم يكن هذا التكهن مبنيا على أساس ما كان شائعاً في حينه من تقنيات مشتركة بين الفنين من مثل: الصوت الخفي (المونولوج) وتيار الوعي، وتعدّد الأصوات...الخ فحسب، بل على أساس سينمائي يستند إلى نظام الصور المتماهي (أو ما دعته ترجمة كتاب ألبيريس

---

(1) ألبير يورجنسون: المونتاج السينمائي، ترجمة مي التلمساني، مصر، أكاديمية الفنون ١٩٩٠، ص٧

(2) أندرو بوكانان: صناعة الأفلام، ترجمة أحمد الحضري، القاهرة، وزارة الثقافة ١٩٦٠، ص٨٤.

بالمهلوس) وليس إلى نظام الصور المتسلسلة منطقيا على أساس الحبكة التقليدية."[1] ومن هنا، فقد تصاعدت حركة الأعمال الروائية داخل السينما ضمن اشتباك جميل للفنيين، وفي حين نجد في أوروبا أفلاما لأعمال روائية عالمية فإنّ الرواية العربية اختطت هـذا الطريـق، أيـضاً "فتطورت السينما في مصر، ونطقت الأفلام بعد أن عبرت مرحلة التجربة والاختبار، وبـدأت الاستوديوهات الكبيرة بالمعدات الحديثة، والشركات ذات الأموال الضخمة تنتج الأفلام."[2]

إنّ الفنون عموماً، وعبر مسيرة تطوّرها هي مشروع تمرّد الإنـسان فـي مواجهـة الانحطاط، كما هي التي تمنحه إمكانية صياغة آماله ومخاوفه باعتمادها على الخيـال مملكـة التصورات التي تعدّ الشرف الشعري للإنسان[3].

ويذهب "وجيه فانوس" إلى أن السرد السينمائي "هو البناء الذي نـصب فيـه وحـدة الموضوع أو حبكة القصة، كما أنه مجموعة الإشارات التي تترجم الحركـة المتخيّلـة إلـى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو."[4] مما جعل السّرد السينمائي مرادفـا للمعنى العام للسرد في الرواية.

ومن هنا، وبعد التأمل الطويل لأعمال "بهاء طاهر" الروائية فقد قبضت الدراسة علـى بعض ما تشترك فيه الرواية مع الفيلم السينمائي؛ من تقنيات ممثّلة بالقطع المونتاجي، والتزامن المشهدي والحكائي، ومروراً بالعناصر السمعية والبصريّة والصوتية، واللغة السينمائية، ودقة

---

(1) نبيل حداد : لغة السيناريو، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلد الثاني، اربد، عالم الكتب ٢٠٠٩، ص ٧٧٧.

(2) بوكانان أندرو: ص ١٢٦.

(3) يورجنسون ألبير: الغلاف.

(4) وجيه فانوس: ص٨٦٥.

الإمساك بالتفاصيل ورصدها ضمن حركة قائمة على ما يشبه اقتراب عدسة الكاميرا لالتقاط لقطة قريبة، أو ابتعادها للحصول على مشهد عام للقطة بعيدة. إضافة إلى كثرة الأشياء أو ما يعرف بالإكسسوارات في الفن السينمائي لتساعد في التعبير عن دواخل الشخوص وطباعها، وتركيبها ضمن حركة يتمازج بها الداخل والخارج معاً. دون نسيان للصعوبة القائمة على وجود زمنين يتمثل أولهما: بالحاضر، وتتقدّم تقنية الاسترجاع لتقدّم الماضي منهما، مما يخلق احتياجاً لمخرج بارع قادر على استخدام تقنية الحذف والإضمار الزمني اعتماداً "على الحيل للتعبير عن مرور الوقت، وفتح وغلق العدسة، المسح، المزج، والاختفاء والظهور التدريجي."[1] فيستطيع الفن السينمائي بوساطة الحذف أن يبدّل التسلسل الزمني للحكاية بمنطق أكثر واقعية وهو منطق التداعيات المرئية والصوتية.[2]

وقد اختارت الدراسة عملين روائيين لـ"بهاء طاهر" تتبع فيهما التقنيات السينمائية داخل الرواية ضمن رؤية مفترضة تحاول تلمّس كون هذه الأعمال الروائية تصلح أن تكون فيلماً. وقد وقع الاختيار على روايتي "شرق النخيل" و "الحب في المنفى" رغم حضور واضح، أيضاً، لهذه التقنيات في روايتي "واحة الغروب" و "خالتي صفية والدير"[3].

---

(1) البير يورجنسون: ص٩

(2) المصدر السابق: ص٧

(3) لقد تم تصوير خالتي صفية والدير فيلماً سينمائياً من بطولة محمد منير، وسيناريو وحوار ناصر عبد الرحمن، وإخراج إسماعيل عبد الحافظ عام ٢٠٠٠م. انظر: أسماء بكري: خالتي صفية والدير، على شبكة المعلومات العالمية www.malvaly.com

أول ما يلفت الانتباه في رواية "شرق النخيل" هو أسلوب التزامن الزمني بين حكايتين مترابطتين متعلّقتين بالراوي ضمن بيئتين مكانيتين مختلفتين تقود إحداهما إلى الأخرى من خلال تقنية الاسترجاع؛ وتتمثّلان بالصعيد والقاهرة.

وتساعد الأحداث المشكّلة لطفولة الراوي، ونشأته في الصعيد - مروراً بالمعاناة الحاضرة المتمثّلة بالنزاع على أرض شرق النخيل ليطلّ علينا من تشابك هذه الأزمة شخصية الراوي الواقف بمحاذاة نموذجين متناقضين: والده الانتهازي، وعمه الممثّل للنموذج البطولي الذي يشكّل امتداداً لصورة الجدّ المرتبط بالمكان باعتباره وطناً - على التكاتف مع البيئة المكانية في مصر إذ تجري أحداث حكاية أخرى تعزّز فهمنا لدواخل الراوي ومعاناته ضمن وجهات نظر تعمقّ الفهم لطبيعته من خلال احتدام أزمة تتمثل بالواقع السياسي الذي يعبّر عنه بحركة المظاهرات الطلابية، ومن خلال خوض الراوي لتجربة الجامعة، وانتهاء بالانصهار الفاعل في الأحداث بعد المرور بأطوار الإحباطات والعجز المتكرّر الناتج عن خيباته في الصعيد، ومقتل عمه وابن عمه. فالرواية تقوم على المزج بين الخطين، فحين نكون في الصعيد يبدأ الراوي باسترجاع حكايته في القاهرة، بما فيها من شخوص بداية "بليلى" ومروراً بمجتمع الجامعة، وانتهاء "بسمير". وحين يكون الراوي في القاهرة يعمل على استرجاع مشاهد في الصعيد ليتزامن الحاضر مع الماضي، ويسير الخطان بمحاذاة بعضهما بعضاً فتتكشف الدواخل، ونفهم زوايا أزمة الراوي من خلال تخيلنا لكاميرا بارعة تتحرك في البيئتين في آن .

ويظهر التزامن الذي يعدّ الإمساك به أسهل في الفيلم السينمائي من خلال حركة مشهدين معاً، أو ما نستطيع تسميته بالتزامن المشهدي، إذ نرى الراوي جالساً عند مكتبة الجامعة يراقب حركة الناس حوله فيطلّ عليه مشهد رسوبه حين يصل إلى أهله في الصعيد،

ليبدو المشهد الحالي والمشهد الماضي متزامنين وإن كانا في الحقيقة منفصلين . وقد يتبع الفن السينمائي الحيل السينمائية التي تستفيد من تقنية الاسترجاع من خلال النظر إلى النخيل، أو النظر إلى تفصيل مكاني يذكّر بشيء من الماضي لإيصالنا إلى المشهد الآخر، "أمسكت القلم وأسندت الكراس على ركبتي وأجهدت ذهني....ثم رحت أنظر إلى أحواض الزهور حيث تموت زهور حمراء وزرقاء باهتة تحيط بها أسلاك شائكة علاها الصدأ.."[1] وإذ تلتقط عين الكاميرا المفترضة هذا المشهد الطبيعي المتناسب مع حالة الراوي النفسية ضمن لقطة قريبة توضّح التفاصيل يطلّ قلم الراوي ليكتب رسالة إلى والده ويتوقف إذ يطلّ الماضي أمام عينيه ضمن مشهد يقف بمحاذاة هذه اللحظة.

ويقول "ألفرد هيتشكوك": لكي نصنع فيلما يجب أن نضع جنباً إلى جنب أكواماً من الانطباعات والتعبيرات ووجهات النظر، كما يجب أن تتوفر الحرية الكاملة شريطة ألا يتصف أي شيء بالرتابة، ولذلك فإن تتابع اللقطات بمثابة تتابع الإدراك الواقعي."[2] ولذلك فإنّ العمل الروائي يحتاج إلى مخرج متملّك لأدواته قادر على توجيه الكاميرا بدقة للتعامل مع اللقطات خاصة إذا كان هناك مشهدين متزامنين لحدثين مختلفين في نفس الصورة. ويتجلّى ذلك في الرواية في أكثر من مشهد. ومن أمثلة ذلك لقطة تصوّر الراوي المنهك بعالمه الداخلي واستلابه، وعجزه عن الفعل في الواقع متزامنا مع مشهد استحمام "سوزي" ونتمثّله اعتماداً على حاسة السمع وحضور صوت الماء، "مددت يدي إلى علبة السجائر الموضوعة على

---

(1) بهاء طاهر: شرق النخيل، ص٦ .

(2) ألبير يورجنسون: ص٨

المائدة، وأشعلت واحدة أخرى، وكان صوت الدش الرتيب يأتي من الحمام."[1] ومن هذه اللقطة نواجه مشهداً آخر من الماضي يطلّ من ذاكرة الراوي لتأخذنا عدسة الروائي إلى مشهد طفولي للراوي مع أبناء عمه يمّهد للحديث عن الأزمة التي صنعت منه شخصية عاجزة محبطة.

وما دامت إحدى ركائز الفن السينمائي "تكمن في كون الفيلم يتم تصويره مقسماً إلى لقطات ومشاهد يتم تركيبها في المونتاج."[2] فإنّنا نستطيع أن نقارب بينه، وبين هذا العمل الروائي من خلال إمساكنا بحركة متخيّلة لكاميرا قادرة على التقاط التفاصيل وإبرازها من خلال اللقطة أو الإمساك بصورة عامة تخدم التقاط رؤية بعيدة عامة للمكان من خلال لقطة بعيدة. ففي "شرق النخيل" نجد كثيراً من اللقطات القريبة التي تعمل على إبراز الصورة، ووضعها أمام حواس القارئ ليمسك بتفاصيلها، ومن ذلك مشهد مكاني للصعيد ضمن لقطة بعيدة، ثم لقطة قريبة تبرز جماليات المكان لتبدو الارتفاعات والبروزات وحواف الشجر وتفاصيل الأشياء في الأرض، بشكل تدريجي مع حركة الكاميرا، "حولنا الكثبان فبدت قمم النخيل والسعف الأخضر المتعانق. وكلما ارتفعنا أخذت الأطراف العليا للجذوع السامقة السمراء تستطيل في اتجاه الأرض إلى سعفها في الأفق أقواساً خضراء متشققة متعاقبة."[3] وتكتظ هذه الصورة بالتفاصيل لتلتقط أعيننا سباطات البلح المحمّر، وأعمدة الليف، وتوهج الرمال مع الشمس، وغيرها. فنحتاج إلى مخرج بارع قادر على إتقان حركة الضوء والظل لإبراز خضرة المكان وتفاصيل ظهوره اللونيّ عن بعد. وقد تقترب عين الكاميرا أكثر فتقدم لنا لقطة لشجرة موز بارزة بعد لقطة عامة للمكان، فلا نستطيع الإفلات من صورة المكان

---

(1) بهاء طاهر: شرق النخيل، ص٧.

(2) ألبير يورجنسون: ص٨.

(3) بهاء طاهر: شرق النخيل، ص٣٧

"وواجهتني في المدخل شجرة الموز بأوراقها العريضة الخضراء وقد تهدّل على الجانبين منها ورقتان كذراعين يتأهبان للاحتضان."[1]

ويعمد "بهاء طاهر" إلى تقديم اللقطات القريبة المتتالية. فضمن أحد مشاهد الاسترجاع لأحداث أرض شرق النخيل يقدّم لقطة قريبة تبيّن معالم جسد "منيرة" التي أحبها الراوي ،"أرى جسدها الطويل ممدداً بجانب فاطمة على فراشهما الممدود بالقرب مني، ولكنها كانت قد أمالت رأسها فلم أرى سوى رقبتها البيضاء، والأطراف الرمادية المكورة للمنديل."[2] فعين الـراوي أشبه ما تكون بالكاميرا، ترصد الأشياء عن بعد، وتقترب لتمسك بتفاصيل اللقطة وتبرزها[3]. والروائي يتقن استخدام الأشياء في المشاهد، أو ما يعرف بالإكسسوارات التي توظف خدمـة للفكرة والمضمون. ومن ذلك مثلاً، ساعة الجامعة التي تطن مثل لازمة متكرّرة لتتناسب مـع مستوى التوتر الداخلي للراوي، وتساعده على الانتقال من الحاضر إلى استرجاع الماضي، ثم توقظه من جديد للعودة إلى الحاضر.[4] وكذلك حضور الزهور القصيرة اليابسة الميتة حولـه المتناغمة مع أجوائه النفسية العاجزة.[5] ويطلّ من خلالها حضور لقطة قريبة "لليلـى" يتبـيّن منها اعتماداً على تقنية الحوار بواطن هذا اليأس الذي تقدّمه الصورة من خلال لقطـة قريبـة للأشياء الميتة حولهما، وضمن لقطة قريبة لنملة يمسكها بيده لحظة تمدّده عـاجزاً لا مباليـاً مستسلماً لتذكر ما يوجعه: "عندما فتحت عيني كان جزء لامع من الشمس يطلّ من بين سعف

---

(١) المصدر السابق: ص٤٠

(٢) المصدر السابق: ص١٣

(٣) انظر: مزيداً من اللقطات في المصدر السابق: ص١٤

(٤) انظر: المصدر السابق: ص٩، ١٤

(٥) انظر: المصدر السابق: ص٩ - ١١

النخيل، وكانت ساعة الجامعة تطن من جديد وثمة نملة تلدغني... فركت النملة الصغيرة بين أصابعي، وظننت أنها تموت عندما رأيتها ترتجف وقد تقوّس جسمها إلى نصفين ولكنها راحت تحرّك أرجلها الصغيرة... فاضطررت أن أقتلها بإحكام."[1] ولعل رصد عين الراوي لمثل هذه الأشياء، وتقديم تفاصيلها بدقة يعمّق إحساسنا بعبثية فعله، ودرجة التردي التي وصل إليها.

ويظهر اهتمام الراوي بالأشياء الموجودة في الأمكنة بوضوح في شقته في القاهرة، فإذ ترصد الكاميرا الممثّلة بعين الراوي صورة الخبز الجاف المكسّر، وبقايا ما في المنفضة من سجائر تالفة ومشهد المرآة المكسورة.[2] وإذ تحاول الكاميرا المفترضة الاقتراب أكثر من صورة المنفضة لنرى يد الراوي تمتد إليها، وتحاول تدخين أعقاب السجائر، أو إلى المائدة ليبلّل الخبز الجاف ويأكله، فإنما نتبين حجم العجز الذي وصل إليه، ونفهم طبائعه النفسية أكثر، "كان هناك باقي الإفطار على منضدة صغيرة، نصف رغيف جاف وقطعة جبن أبيض في طبق بلاستيك. لكن عندما حاولت أن أمضغ كسرة خبز بالجبن وجدتها تتحرك في فمي كقطعة خشب."[3]

وإذ تطلّ الكتب باعتبارها من أشياء المكان في غرفة سمير فإنّنا من خلال عناوينها نستطيع أخذ فكرة عن طباع "سمير" وثقافته ضمن مفارقة لاواعية مع صورة الراوي العاجز المتناقضة تماماً.[4] وتقترب الكاميرا أكثر بعد مداهمة (البوليس) للشقة، إذ يذهب الراوي إلى الحمام، فنراه يتقيأ ونسمعه يلهث، ونلمح قطرات العرق تتساقط على وجهه، ثم تقترب الكاميرا

---

(١) المصدر السابق: ص١٤

(٢) انظر: المصدر السابق: ص٥٩، ٦٣، ٦٧

(٣) المصدر السابق: ص٥٩

(٤) انظر: المصدر السابق: ص٦١

أكثر فتظهر لقطة للعنكبوت ينزلق على خيوطه، ثم تلتقط الأذن صوت الأرقام المتحركة في ذهن الراوي الذي أيقظت المداهمة دواخله.[1] ويقودنا تتابع اللقطات إلى دفع الراوي إلى إيقافنا أمام لقطة قريبة له يحصر فيها نفسه أمام المرآة، فتلتقي اللقطتان البعيدة لمشهد وقوفه أمام المرآة، والقريبة لإظهار تفاصيله كما يطلّ من المرآة: "غسلت وجهي ووقفت مستنداً إلى الحوض ورأيت وجهي في المرآة، ذقني النابتة الشعر وعيني المحمرتين ثم جاءني من جديد صوت أمي."[2]

وتأتي مراقبة الذات لصورتها، وإحساسها بسوء ما وصلت إليه ليوقظ صوت الأم في دواخله. ويقود الكاميرا إلى نقلنا للقطة المكانية الأولى في الصعيد لتتبدّى ملامح أزمة موت العم وابنه التي كانت نقطة تحول قلبت حال الراوي ضمن مشهد طويل قائم على الترقب والتيقّظ والحركة الفاعلة للقطات متتابعة للشخوص بين اقتراب وابتعاد للكاميرا، وانتهاء بمشهد دموي تقترب به الكاميرا المفترضة من الجثتين. [3]

وتطلّ التفاصيل والأشياء لتدلل على طبائع الناس في الأمكنة، ولتدلّل على المستوى المادي لهم، مثلما نلمح من أشياء منزل آل صادق، من الوسائد وكسوة المقاعد بأقمشة مشجرة وأكواب الشاي وأعقاب السجائر المتناسبة مع كون المكان مجلساً لرجال العائلة.[4] ويجعل الروائي الراوي على مسافة من اللقطات التي يرصدها، فنراه متمدّداً يمسك بصور النجوم والقمر، مما يتطلّب مهارة مفترضة في التصوير لتوزيع الأضوية واقتراب الكاميرا وابتعادها

---

(1) انظر: المصدر السابق: ص٦٧

(2) المصدر السابق: ص٧

(3) انظر: المصدر السابق: ص٦٨

(4) انظر: المصدر السابق: ص٥٠

لتغطي كلّ زوايا الرؤية، "كانت السماء مبدورة بنجوم كثيرة كالثقوب الصغيرة ولا قمر، وعلى البعد أنوار خافتة متفرقة، نجوم كابية أخرى تثقب كتلة المدينة المظلمة المهوشة، ومن بعيد تأتي أصوات نشيج ممتد ونباح كلاب وعواء ذئب وضباع، ووقع حوافر الحصان بطيئة ومنتظمة..."[1] فنرى عناصر الصورة التي تتكاثف الحواس في القبض عليها، فالعين الراصدة للتفاصيل ولحركة الضوء خفوتاً وإشعاعاً. وللسمع الذي يلتقط أصوات الكلاب والذئاب، ووقع خطوات الحصان لتبدو الأصوات مثل إيقاع للصورة ولدواخل الراوي، ونستشعر عنصري الظلمة والضوء متمازجين متدرجين معا.[2] ونجد لقطة قريبة بارعة في رصد صورة الحصان كونه يمثل شخصية متكرّرة في سرد الأحداث في الصعيد ، "أدار الحصان رقبته ونظر لي بعينيه الكبيرة وهو يكشف أسنانه الطويلة ويدّق حاضره في الأرض محمحماً في غضب وإنذار"[3]. فيبدو الحصان من زاوية الرؤية الجانبية، فنمسك بحركة عنقه، وتطلّ صورة أسنانه الطويلة، وتلتقط الأذن صوت حوافره ليصير المشهد سمعيا بصريا في آن. ثم تتسع حركة الكاميرا لتقدّم لقطة واسعة لبيت "حسين" لتدلل على ظروفه الاقتصادية ،"كانتا غرفتين مطليتين من الخارج بالجير الأبيض، ولا شيء داخلهما غير لحافين جديدين مطويين أحدهما أحمر والآخر أصفر."[4]

---

(١) المصدر السابق: ص٥٤

(٢) انظر: المصدر السابق لرؤية لقطة مشابهة، ص١٢

(٣) المصدر السابق: ص٥٣

(٤) المصدر السابق: ص٥٣

ومعروف أن موهبة السينمائي "تكمن في ملكة العثور على تعبيرات الفيلم الحقيقية وطريقة إبرازها ليحدّد إن كان المشهد يحتاج إلى لقطة قريبة أو بعيدة."[1] ولا شك أن الكاتب في العمل الروائي لا يقل مسؤولية عن السينمائي في تقديم مشاهده، وضرورة تملّكه لهذه القدرة سواء مُثّل العمل أم لم يُمَثّل.

إذ نتتبع الأشياء والتفاصيل في الأعمال الروائية، فإنّنا ندرك مآربها، فهي ليست عشوائية "فمختلف مظاهر الشيء من شكل ولون وهيئة ومادة ووضع لا تتجزأ إطلاقاً في السرد السينمائي، بل إنّها تذوب في وحدة التركيب المباشر الذي تكوّن."[2]

وتظهر مهارة عين الراوي في "شرق النخيل" بالإمساك بتفاصيل الصورة إذ يرصد لقطة "لسوزي" وقد خرجت من الحمام، فنرى الماء المتساقط والخصل الملتفة، وتقترب الكاميرا لتوضّح بروز الشفتين وملامح الوجه، "كانت خصل شعرها قد انكمشت والتفت على بعضها ونزلت منها قطرة ماء على يدي الموضوعة على المائدة، وبدا وجهها المستدير أنضر بعد أن زالت منه المساحيق والأصباغ، وانفرجت شفتاها المكتزتان بابتسامة وهي تنظر إلى من وراء كتفي."[3] ولعل وقوف "سوزي" وراء كتفه يقدّم لقطة خلفية للمشهد من خلال حركة الكاميرا.

ومن اللقطات البعيدة الهامة في الرواية – خدمة لفكرتها المحورية الناقدة للأوضاع السياسية، وقهر الشباب الأحرار من قبل السلطة – لقطة للكوبري محاطاً بالجنود، ومشهد

---

(1) نبيل حداد: الكتابة بأوجاع الحاضر، عمان، أمانة عمان٢٠٠٣، ص١٣٦

(2) ألبير يورجنسون: ص١٦

(3) بهاء طاهر: شرق النخيل، ص٢٢

مليئاً بالتفاصيل للمدينة المحاطة بالعربات السوداء والجنود، مرةً بعين الراوي، ومـرّة بعين سوزي.[1]

وتقدّم الرواية مشهداً لحلم كابوسي خيالي يختلط فيه الضباب والحركة، وتظهر بروزات التفاصيل ثم تبتعد ضمن حركة الكاميرا اقتراباً وابتعاداً ممتزجاً بالأصوات المرعبة لحوافر حصان ونباح كلاب، "تحوّلت محطة القطار...إلى مرج ترعى فيه خيول كثيرة ووثب بين الخيول ذئب تقدم مني وشبّ على ساقيه الخلفيتين مثل الكلب وأسند ساقيه الأماميتين على بطني وراح يضغط عليها ويتطلع إلي بفم مفتوح وأنياب مكشوفة"[2].

ويأتي هذا الحلم خلال هذيان الراوي ووقوفه ضمن حالة بين اليقظة وبين الحلم، أو الوقوف على حافة الانفصال عن الواقع فتطلّ من المشهد مخلوقات غريبة، إذ نرى رجلاً عاريا له ثديان ونسمع أصواتاً، ونرى ملامح ذئب مما يزيد من إحساسنا الذي تنقلنا إليه إمكانيات الكاميرا في الحركة بغموض دواخل الراوي والحاجة إلى فهم ما يعانيه من خلال تصاعد الأحداث وتكشّفها. فكل المشاهد السابقة تفصيلات سينمائية تقوم على حركة القرب والبعد للكاميرا. وتقوم على مشهد يمزج الحواس معاً ابتداءً بحاسة البصر ومروراً بحاسة السمع واللمس.

ومن اللقطات البعيدة لقطة تصوّر حشود المظاهرة، ثم تقترب الكاميرا لتقدم مشهداً للمقهى لرصد مراقبة العوام لحركة المظاهرة ضمن أفعال سلبية قائمة على إصدار تعليقات حيادية رغم ارتفاع الأصوات بالنداء، ثم تقترب اللقطة أكثر لتقدم صورة للراوي الذي نبدأ

---

(1) انظر: المصدر السابق: ص٢٦، ص١١

(2) المصدر السابق: ص٥٨

بسماع صوته يردّد الهتاف. ثم يعلو تدريجيا لينصهر مع حركة الجموع، ويتحوّل إلى مرحلة التيقّظ والتعبير الفاعل ضمن حركة سريعة للكاميرا تقوم على التقاط لقطات متتابعة لتفرّق الجموع تحت وقع هجوم الشرطة وضربهم للمتظاهرين، فتبدو الصورة وقد أحيطت بضباب القنابل المسيلة للدموع، وأصوات الصراخ والهتاف، فتتكاتف الحواس في تعميق المشهد وإبرازه.

وإذ يبدأ السكون يخيّم على الرواية في نهايتها، تقترب الكاميرا لتقدّم لقطة تفصيلية لغرفة في منزل الراوي في الصعيد تدخله أمه إليها فتقترب الكاميرا أكثر لترصد حتى تفاصيل الرسوم فوق الأكواب، فنرى حدود السيوف وشوارب الرجال المرسومين فوقها؛ فتتبدى حركة المونتاج من خلال قدرة الروائي على حشد كل هذه المشاهد التفصيلية والعامة ضمن حركتين ماضية وحاضرة، وضمن بنيتين مكانيتين مختلفتين ظاهراً، ومتطابقتين في تعميق قيمة الرواية والكشف عنها.

وتتجلّى التقنيات السينمائية في "الحب في المنفى" -وإن لم تصوّر سينمائياً – علما أن هذه الرواية متعدّدة الأبعاد على المستوى الإنساني والسياسي ضمن مسافة مكانية قادرة على مستوى التشكيل الثقافي أن تصهر كل أنواع المعاناة الإنسانية المتمثّلة بشخوص مختلفي الأجناس والانتماءات في داخلها. مما يتطلّب مهارة عالية من عين الكاميرا المفترضة والتي يمثّلها روائيا الراوي للملمتها، وتقديم لقطاتها منسجمة متتابعة رغم حركة الرواية القائمة على الانتقال بين زمنين. فالحاضر يقود إلى استرجاع الماضي علما أن الماضي قاد إلى هذا الحاضر بما فيه من أوجاع.

ونجد في هذا العمل الروائي حضوراً للتقطيع المونتاجي، والتعبير القائم على مسافة اللقطة: القرب والبعد، ثم لغة الصورة، والتزامن الحكائي والمشهدي، وحضور العناصر السمعية والبصرية، وتيقّظ الحواس وتكاتفها أحيانا، للإمساك بدواخل الصورة، وتفاصيل القصّ.

ويقوم المونتاج على "ترتيب لقطات الفيلم وفق شروط معينة للتتابع والزمن، ولا شك أن قيمة فيلم ما تعتمد إلى حد كبير على قيمة المونتاج، وقد نشأت من فكرة تغيير وضع الكاميرا للوصول إلى وصف أوضح للحدث."[1] وفي العمل الروائي نجد التقطيع المونتاجي ممثّلا بتوالي المشاهد التي تلتقطها عين الراوي، وتحرّكها وفق تصاعد الأحداث، ووفق وجهات النظر المتعدّدة أو الخاصة به، وقد يقابل الفصل في الرواية القطعة المونتاجية. ويمكن للمونتاج "أن يعبّر عن عمليات أو أحداث تحدث في نفس الوقت، وذلك بظهورها على الشاشة منطبعة فوق بعضها بعضا."[2] وهذا ما أعنيه حيث أتحدث عن التزامن المشهدي.

ويبدأ الراوي حكايته باستشراف أشبه ما يكون بلقطة تضع شخصيتي الراوي و "بريجيت" بمحاذاة بعضهما لنلتقط الفروقات الشكلية بينهما. ولنستشرف نهاية الرواية التي يبدأ القص منها، ثم يعيدنا إلى البداية والتفاصيل: "اشتهيتها اشتهاء عاجز كخوف الدنس بالمحارم. كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزاً وأبا ومطلقاً. لم يطرأ على بالي الحب، ولم أفعل شيئاً لأعبر عن اشتهائي."[3]

---

(1) جان بول نوروك: السيناريو، ترجمة قاسم المقداد، دمشق، منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٠، ص١٢

(2) أندرو بوكانان: صناعة الأفلام، ترجمة أحمد الحضري، القاهرة، وزارة الثقافة ١٩٦٠، ص٨٧

(3) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص٥

وتؤدي هذه اللقطة إلى لقطة أخرى تبدأ من خلالها الأحداث، "لكني في تلك الظهيرة لم أستطع....حلّت خلالها فجوات طويلة من الصمت كنت أنظر خلالها ساهما إلى النهر. وجلست هي منكبه على فنجان قهوتها الفارغ تديره في الطبق لا أرى سوى هالة شعرها الكثيف وأنفها البارز المستقيم. ولكنها ترفع رأسها فجأة تنظر إليّ حين أسكت وتقول أكمل."[1] وبالتالي، يقف أمام لقطتين قريبتين؛ الأولى للراوي ساهماً يراقب النهر، والأخرى "لبريجيت" تحرّك الفنجان بينما يغلّف الصمت اللقطة. ومعروف أن السينما لغة الصورة، فيطلّ ما يختزن دواخلهما من مشاعر من ملامح الصورة أكثر مما يمكن للكلام أن يفعله.

وتقف اللقطتان متزامنتين معا. وتقترب الكاميرا (المفترضة) أكثر لتلتقط ملامح وجه "بريجيت" وبروز أنفها، وتصطدم الرؤية بهالة شعرها الأسود إلى أن نبدأ بسماع صوت الراوي الذي تمّهد كلماته إلى احتدام علاقة الحب فيما بعد بينه وبين "بريجيت".

وتقوم الرواية على التزامن بنوعيه؛ التزامن بين حركتي الماضي والحاضر، والتزامن المشهدي الذي تسير به لقطتان بمحاذاة بعضهما معاً، وتقسّم الرواية إلى فصول إذا ما اعتبرناها قطعاً مونتاجية مقسّمة إلى عناوين. ولا يمثّل العنوان إلا إشارة بسيطة إلى شيء في مضمون الفصل إلى أنه يساعد في تنظيم الرواية. وترتبط حركة بنائها بما يتفرغ له الراوي من أحداث في هذه الأجزاء.

ويطلّ التزامن، مثلا، في الأجزاء الأولى من الرواية بالفصل المعنون "ماض بعيد ماض ميّت" إذ تقوم الرواية على حركتين متداخلتين: الأولى ممثّلة بلقاء الراوي بـ"إبراهيم" في المدينة (ن) وذهابهما إلى مقهى، والثانية تتمثّل باسترجاع علاقتهما "بمنار" و "شادية"،

---

[1] المصدر السابق: ص٦

وحضور أحداث زمنية تعود إلى عبد الناصر مروراً بوفاته، وحدوث التغيّر السياسي بحضور عهد السادات.[1] مما يمنح الرواية فرصة لتسليط الضوء على جزء من معاناة الأبطال التي أوصلتهم إلى الواقع الحاضر في المنفى. وما يعتريه من تحوّلات وتشوهات. فتلتقط الكاميرا ضمن حركة استرجاع يُترك أمر تنفيذها إلى براعة المخرج (المفترض) صوراً لـ"منار" وشجاراتها مع الراوي، ونرى حضوراً لشخصيات الأبناء (خالد وهنادي)، وتتسع اللقطة لنرى صورة "إبراهيم" السجين وخطيبته "شادية"[2] التي تقدم لها العدسة فيما بعد صورة أخرى بعد مرورها بأطوار التحوّل والتغيّر السلبي الذي لا يفلت الشكل منه. ثم تعيدنا حركة الكاميرا إلى الواقع لتقبض على مشهد مكانّي. إذ برع الراوي طيلة الرواية بالإمساك بتفاصيل الطبيعة والأمكنة، لا باعتبارها ديكوراً يحيط بالشخوص، بل كونها ممثّلة لما يعتري دواخل الشخوص من توترات وأفكار،"كانت هناك سحب خفيفة تنتشر في السماء تغطي قرص الشمس وإن لم تحجبها، ولكن مياه النهر فقدت التماعها وبدا سطحها المتموّج بلون الزئبق وهجع البجع والبط قرب الشط، غمر المكان كلّه سكون غريب لكنه لم يغمرني."[3] ويأتي السكون ليزيد من جمالية الصورة التي يمسك الراوي بتفاصيلها من بجع متماه مع الشخوص، ومن حركة للماء وهيمنة للضباب، واختفاء لعرض الشمس انسجاما مع العتمة المطّلة من الداخل.

ويحضر التزامن المشهدي في أكثر من مكان، وهذا أصعب ما يمكن الإمساك به في الأعمال الروائية رغم سهولة رؤيته بالفن السابع فمثلاً، يتزامن مشهد البجعات داخل النهر التي تكاد تشكل لازمة مشهدية متكررة في الرواية مع صور بيروت في ذهن "إبراهيم"، ومع صور

---

(١) انظر: بهاء طاهر: الحب في المنفى: ص ٢٨ – ٢٩، ٤٦.

(٢) انظر: المصدر السابق: ص٣٥

(٣) المصدر السابق: ص٤٠

"منار" و "بريجيت" في ذهن الراوي، "خمنت أن بيـروت طـرأت علـى ذهنـه فـي تلـك اللحظة...تركته مستغرقا في تأمل النهر الذي كانت مياهه تندفع بسرعة، وترفع موجات فضية متلاحقة تتألق بنور خاطف، وفي متابعة بجعات بيضاء تسبح في حركات دائرية، وهي ترفـع رؤوسها الشامخة متطلّعة إلى النوافذ في صمت. ولم يكن البط بجسمه البني ورقبته البنفسجية يكتفي بالتطلّع نحونا وهو يحوم بحركات قلقة."(١)

إنّ صورة البجع تحتاج لقطة قريبة من الكاميرا المفترضة، فتأخذ صـورة للبجعـات بوضع جانبي لتبرز أعناقها وحركاتها الشامخة فتبدو في توترها وحركة رؤوسها متماهية مع "إبراهيم" الذي تطلّ من رأسه مشاهد بيروت، وما يدور فيها لتتناغم اللقطتان معاً.

وتكثر في الرواية حركة التنقل بين اللقطات البعيدة والقريبة ضمن حـضور مهـيمن لمشاهد الطبيعة من حدائق وأنهار وشوارع وطيور وبجع مما يفعّل الجمال المكـاني، ويزيـد بمقابله حضور المعاناة الإنسانية وتنوّعها فيه، "كانت الأشجار على جانبي الشارع...قد شحبت خضرتها ووشتها الأوراق الصفراء اللامعة والطرية متوهجة في الشمس. وكل شجرة زهـرة عملاقة مزخرفة بالألوان الخضراء الباهتة والخضراء المصفرّة والصفراء....وكـان الهـواء يرفع بعض الأوراق فتتطاير ببطء مثل فراشات مذهبة... قبل أن تنضم إلى سرب آخر يصنع دائرة....ترتعش بالهواء فيصدر احتكاكها صوتا صغيراً خشنا يدغدغ الحواس."(٢)

وقد يستوجب ذلك ما يسمى بـ close shoot إذ تتضح التفاصيل، وتتوحّد العناصـر السمعية والبصرية والصوتية ضمن تداخل الألوان والإضاءة في تقديم اللوحة المكانية للقطـة

(١) المصدر السابق: ص٢٤.

(٢) المصدر السابق: ص١٤٦.

بعيدة أولى لشارع ممتد على جانبيه شجر وزهور بما يتناغم مع دواخل الراوي وكتاباته وتواجده في خريف العمر.

وتقترب الكاميرا أكثر لتقدّم صورة للراوي و"بريجيت" مجلوين بضوء القمر دون أن تتضح ملامحهما بسبب حضور حركة الظلام وتركيز اللقطة على وضع العناق ليبدوا في عمر واحد. وكأن للحب أسطورية تعيد تشكيل الأشياء وتجري تحوّلاتها ،"في الليل الحنون، في الحديقة الحانية، ولا تعودين صغيرة ولا أعود كهلاً ولكننا مجلوان معا في ذلك القمر الفضي، في عمر واحد، دون عمر في قلب الحب الطفل، في الزمن الوحيد الأبدي."[١]

وإذ يغادر الراوي "بريجيت" راجعاً إلى بيته تأتي اللقطة لتقدّم صورة لمكان ببيوت حجرية مظلمة تثقبها كوى النور بلقطة بعيدة، ثم لتقترب وتقدّم لقطة قريبة لرجل يضع يديه بمعطفه، ويطلّ من حديثه لنفسه رغبة عارمة بالتحليق، وتجاوز صمم العالم الجداري إلى عالم آخر شفاف وناعم حيث لا رجوع ولا موت ولا هموم.[٢]

وتعتمد الرواية على الحركة الدقيقة للأشياء وأصواتها، مثلما نجد في اللقطة القريبة لهما في مشهد حب في إحدى الحدائق ،"الليل الجميل غلالة تضمنا وأنا حولك فأنت حولي ورأسك على صدري... ويصحو في الليل طائر يرفرف بجناحيه على شجرة وتسقط من الشجرة ورقة فوق رأسي فتفرحين بها وتضعينها على شفتيك وتستديرين نحوي وأرى في ضوء القمر وجهك المستدير وطول هالة شعرك الذهبي تبتسمين فتظهر تلك الخطوط... في ذقنك."[٣] إنّ هذا المشهد يتطلّب توالي اللقطات؛ فالليل يحيط بألوان الصورة، والعاشقان

---

(١) المصدر السابق: ص١٤٨

(٢) انظر: المصدر السابق: ص١٤٨

(٣) المصدر السابق: ص١٤٧

متعانقان، ونكاد نرى الورق المتساقط من الشجرة فوق رأسها، ثم تحضر حركة اقتراب أخرى للكاميرا حين تضع "بريجيت" الورقة على شفتيها، ثم لحركتها السريعة نحوه فيزداد الضوء حضورا بفعل القمر. وانتهاء ببروز واضح لشعرها الذهبي، فمن اللون إلى الصوت إلى الحركة إلى اللمس تتكاتف الحواس في إظهار الصورة.

ويهتم "بهاء طاهر" بعنصر الصوت الذي يمنح المشهد إيحاء، ويزيده حضوراً بعيداً عن تقنيته الحوار التي تساعد على فهم ما لا تقدمه الصورة فيغنيها، من مثل حضور صوت الأغنية، أحيانا، فإذ يفتح باب بيت "بريجيت" المختلفة حضاريا عن الراوي يطلّ صوت أغنية أم كلثوم ليغني المشهد ويوضّح بعض طبائع الشخوص.[1]

وتقدّم الرواية صورا مختلفة "لبريجيت" تقوم في أكثرها على ما يسمى باللقطة القريبة سينمائيا ابتداء من رصد الراوي لها بعين المحايد، ومروراً برصد تفاصيلها بعد تعلّقه بها، فيلتقط طبائعها الشكلية والنفسية في وصفها الاعتيادي عند احتدام الحب بينهما، "كانت تلبس معطفاً واقيا من المطر وجهها يخفي قلقاً لا يغيب، إلى جورا نافذتها المضاءة ساعدتها على خلع معطفها ولم يكن تحته الزي الأزرق، كانت تلبس بلوزة بيضاء فوقها "جيرسي" أزرق بلون عينيها وقد رفعت شعرها خلف رأسها وعقصته كيفما اتفق."[2]

ومن اللقطات القريبة المشحونة نفسياً تفاصيل بريجيت، وطباعها حين يحتدم الحب "تضمين ركبتيك إلى صدرك بيديك تحدقين شاردة في الفراغ، على وجهك ذلك القناع الذي تختفي وراءه بريجيت....تتشبثين بنفسك في نشيج كأنك تريدين أن تدخلي جسمك كله داخل

---

(1) انظر: المصدر السابق: ص١٦٢

(2) المصدر السابق: ص١٧٩

جلدك."[1] وتحتاج اللغة الأدبية الناقلة لطباع نفسية دقيقة مخرجاً بارعاً يتكئ على عناصر أخرى كالموسيقى، مثلاً، لكشف دواخل الصورة وإيقاعها.

وتتصاعد المشاهد ضمن هذيان صوتي وحركي "لبرجيت" إذ تنفصل عن الواقع، وتبدأ بالقراءة بصوت مرتفع، "حين تقفزين من الفراش فجأة عارية بعد أن تتمتمي بعبارات بالألمانية....تنزعين من رفوف مكتبتك ديواناً من الشعر الألماني....وأنت تتملصين وتلكزينني بكوعك....وتريدين أن تكملي ذلك الإنشاد المجنون."[2] ويظهر من مثل هذه المشاهد كثرة استخدام الروائي للأشياء، أو ما يعرف بالإكسسوارات التي تقدم خدمة في الكشف عن طبائع الشخوص وتشكيلاتها الثقافية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية. ونرى مثل هذه الأشياء ممثّلة بالكتب وعناوينها على رفوف مكتبة "بريجيت"، وعلى طاولة الراوي لندرك تكويناتهما الثقافية إضافة إلى أشرطة الموسيقى والأسطوانات المتنوعة بين الفن الشرقي والغربي ليزيد من إمكانية فهم انجذابها إلى مثل هذه العلاقة. وإلى مثل هذا التوحد الروحي والجسدي.[3]

ويقدّم ذلك ضمن المسافة بين اللقطة البعيدة والقريبة؛ ففي منزل "بريجيت" نجد "شقة من غرفة واحدة واسعة، أو تبدو كما لو كانت واسعة لأنّ الأشياء القليلة المتناثرة في جوانبها تترك وسطها خاليا، بعد المدخل كان هناك كنبة كبيرة إلى اليسار.... وإلى جوارها مقعدان صغيران يحيطان بمائدة صغيرة من الخيزران عليها مفرش صغير منقوش بورود صفراء وحمراء، وفي نهاية الغرفة كان هناك ساتر أسود تغطيه صورة فتاة تلبس كيمونو أبيض بحواف مذهبه وتخفي نصف وجهها بمروحة وردية. ومن السقف تتدلى كرة ورقية

---

(1) المصدر السابق: ص١٦٦.

(2) المصدر السابق: ص١٦٧

(3) انظر: المصدر السابق: ص١٦٢، ١٦٤، ٢١٤

بيضاء....ووجدت بركن في جوار الشرفة رفا صغيرا عليه مسجل للموسيقى وبعض الأشرطة...وإلى جوار تلك الأشرطة كان هناك عدد من الكتب."[1]

يأتي هذا الوصف الدقيق للمشهد المكاني وما فيه من إكسسوارات يفصّلها في صفحات طويلة أخرى ليقدّم مشهداً سينمائيا متكاملاً تؤدي فيه الأشياء إلى فهم نوعية الشخوص، ويمهّد لأحداث قادمة في هذا المكان كونه مكاناً للقاء العاشقين، "فالاحتفاء بالأشياء هو احتفاء بالعنصر الإنساني أولاً وأخيراً. إنّ قيمة الأشياء أو (الإكسسوارات بلغة السينما) مستمدة من قيمة الوجود الإنساني، وهي بمعزل عنه أو عن وعيه لا وجود لها. وتتكشف أهمية الأشياء مع ازدياد الوعي بأهمية السردية (أي علم السرد) وطرائقها التي لا تتوقف عند عطاء التعبير المعجمي."[2] ومن هذه الإكسسوارات فنجان القهوة على طاولة الراوي في المقهى بيد إبراهيم، وكذلك الصحف والكتب المتناثرة في بيت الراوي، والهاتف الذي يصله بأولاده في مكانه الأول، والرسائل التي تمثّل صلة الوصل الأخرى بهما، وبصحيفته التي يعمل بها إضافة إلى المرآة التي تواجهه بملامح الشيخوخة والتقدّم في السن إضافة إلى الأدوية وبطاقات المراجعة وسرير المستشفى، وكذلك اللافتات وأرقام الشوارع في الطريق إلى قصر الأمير الخليجي المدللة على ما يمثّله من سيادة لقيم المادة، وغير ذلك كثير. فالأشياء تصبح جزءاً هاماً من شخصيات القصة، إما أن تسبق ظهورهم، أو تحل محلهم فتساعد على تكوين الشخصية.[3]

وتأخذ الأشياء تجلياتها الحيوية، وتقوم بفعلها السردي فتتكلم بالحديث عن الشخصية حين تلتحم بها، وتكون جزءا من ماضيها أو تصبح مكونا في نسيجها الاجتماعي أو نزوعها

---

(1) المصدر السابق: ص٥٨

(2) نبيل حداد: لغة السيناريو، ص١٨١

(3) انظر: أندرو، بوكانان: ص٨٦

الإنساني، عندئذ يأخذ السرد بالأشياء ثنائية تزامنية تلائم الكاميرا حقا، ويكون ما في الخارج انعكاساً لما في الداخل، والعكس صحيح.[1] وهذا ما ينطبق تماما على شخصية "بريجيت" وحركتها داخل أشياء المكان وإكسسواراته.

ومن اللقطات البعيدة التي تنقل صورة عامة للمشهد نجد لقطة بعيدة للمدينة "لكن ضبابا كثيفا يغلّف المدينة فبدت مبانيها كُتلا رمادية متباعدة. بدت شبحاً لمدينة."[2] ولقطات متتابعة لشوارعها، ثم سرعان ما تتحوّل اللقطة البعيدة إلى لقطات قريبة متتابعة تنقل تفاصيل الشوارع، وما بها من زهور وتماثيل وعمارات.[3] وكذلك، لقطة بعيدة لقصر الأمير الخليجي لتتسع اللقطة، وتتحوّل حركة الكاميرا (المفترضة) فتنقل صورة للمدينة كما تبدو عن بعد.[4] ونجد لقطة أخرى بعيدة للعبة الشطرنج في الحديقة توقظ في داخل الراوي صورة ابنه "خالد" الذي اتبع التيار السلفي، وتنازل عن حلمه ببطولة الشطرنج، لتؤدي اللقطة إلى أخرى ماضية أو حاضرة ضمن حفاوة واضحة بالتفاصيل.[5]

ويضع التزامن الراوي في مواجهة ذاته، إذ تحضر لقطتان يتزامن فيهما الماضي مع الحاضر، فيخرج الراوي صورة طفل ممزّق الحذاء فقيراً في طفولته بمحاذاة هذا الحاضر الذي يطلّ منه رجل في خريف العمر يصف نفسه "بالأفندي" وسط مشهد مكاني ممتلئ بالأشياء المتماهية معه بداية بفنجان القهوة، وانتهاء بحركة البجع في النهر "ما علاقة هذا الأفندي

---

(١) انظر: نبيل، حداد: لغة السيناريو، ص٧٨٣

(٢) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص٢٥٠

(٣) انظر: المصدر السابق: ص٢٢ – ٢٤

(٤) انظر: المصدر السابق: ص٢٥٠ – ٢٥١

(٥) انظر: المصدر السابق: ص٢٣٩

الجالس على المقهى المطلّ على النهر...بذلك الطفل الفقير الجائع الذي كان يمشي ساعتين كل يوم بحذاء ممزق..."[1] ولا يظهر الراوي إلا من خلال عدسة عينه، وعدسة عين "بريجيت" التي يقود هو زمام تواجدها في الرواية، وتحتاج دواخله النفسية المتحرّكة بين صمته وفعله وقوله إلى مقدرة إخراجية ليستطيع التحكم بزمنية تقريب اللقطة لاظهارها أو إبعادها حسبما يتطلّب المشهد.

وتأتي اللقطات القريبة لتكشف الانكسارات النفسية، وانتكاسات العلاقة بين الشخوص. وتساهم الأشياء الصغيرة في إغناء اللقطة، فمثلاً، في أحد المشاهد تتحوّل قطرات بخار الماء على زجاج النافذة – ضمن لقطة قريبة نلمح منها انتكاسة "بريجيت" النفسية ضمن عالم محاط بالضباب، وتتعدّد به العذابات – إلى إكسسوار يغني اللوحة،ويزيد من اقتراب الكاميرا لتقبض على حركة الماء، ثم تحوّلها لالتقاط صورة واسعة "لبريجيت"، "كان بخار الماء الذي تكاثف على الزجاج يحجب رؤية النهر والجبل، وحلت بالمقهى عتمة كعتمة الغروب. وحين عدت أنظر إلى بريجيت كانت تحني رأسها، وبدا وجهها الذي تحيط به الخصلات المموّهة مطموسا وكأنما يبين هو أيضا من وراء غيمة."[2]

وبالتزامن مع الأحداث، تقدّم الرواية مشاهد لأحداث بيروت واعتداء العدو عليها إلا أن هذه المشاهد، وإن كانت تسير بالتزامن مع حركة القصّ والشخوص فإنّها لا تأتي حاضرة إلا

---

(١) المصدر السابق: ص٤٣

(٢) المصدر السابق: ص١٨٣

من خلال تقنيات الهاتف والتلفاز والمراسلات، وكما تتبدى على ألسنة الشخوص حتى تتصاعد وتصل إلى مشهد لمظاهرة عارمة تتصاعد فيها الخطب والهتافات وشهادات الشهود.[1]

ويأتي مشهد المظاهرة محاطاً بحركة الشرطة، إذ تتجمع به الحشود بالمئات وسط الميدان وترفع الأعلام الفلسطينية واللافتات المعبّرة عن الغضب والرفض وكاميرات الصحفيين ضمن حركة أفراد يوزعون منشورات تضم صوراً للمجاز.

وتأتي مشاهد تلفزيونية – داخل الرواية – تتحدّث عن عدد القتلى في لبنان ضمن مفارقة تهكمية تقدّم احتفالاً مهيبا مليئا بالدموع والحزن ليهود يشيّعون أربعة قتلى لهم بمحاذاة صمت عربي رغم قتل المئات في بيروت. ويُعَرض كل ذلك بنبرة ساخرة يقدمها "بهاء طاهر" إذ يتحرك كل ذلك بالتزامن مع عرض حلقات مسلسل دالاس.[2]

ويطلّ صوت "إبراهيم" ليقدم صوراً يستطيع السينمائي أن ينقلها باستعمال مونتاجه وحيله ليقف المشاهد أمام تفصيلات مرعبة لدموية ما جرى في مذبحة "صبرا وشاتيلا". فيتحدث إبراهيم عن صور متعدّدة للموت: "في مدخل المخيم بيت لصاحب محطة بنزين عجوز أعرفه اسمه مقداد، ذبحوه وذبحوا كل أسرته وأولاده وبناته وأحفاده وأزواج البنات، كلّهم قتلوهم ذبحا، أحصيت بنفسي أربعين جثة في بيت مقداد، كلّهم جزروهم وبتروا أعضاءهم واغتصبوا النساء والبنات تركوهن عرايا."[3]

ويزيد الصوت هنا، من غنى الصورة وتوترها إذ يصبح صوت "إبراهيم" بالتوتر والغضب ناقلاً مشهداً آخر مفصلاً تقترب به الكاميرا (المفترضة) لتلتقط التفاصيل البشعة،

---

[1] انظر: المصدر السابق: ص٢٢٨، ٢٣٦

[2] انظر: المصدر السابق: ص٢١٧

[3] المصدر السابق: ص٢١٦

بالتزامن مع صوت مسلسل دالاس ليعبر عن عدم اكتراث العالم بما يجري من موت: "رأيت "زينب مقداد" كانت حاملاً في شهرها الأخير، شقّوا بطنها وأخرجوا منه الجنين. مزقوا أطرافه، ووضعوا ساقيه وذراعيه وجسده على شكل دائرة على صدر أمه بعد أن بتروا ثدييها، ووضعوا رأس الجنين وسط الدائرة وكان الدم متجلطاً وكان الدود والذباب يأكل في الرأس المبتور."[1] ويأتي الذباب كونه إكسسوارا قميئا ليتمازج مع الدم المتجلّط ليزيد من رعب المشهد وبشاعته.

وقد نحتاج إلى لقطة بعيدة نسبيا لتظهر حجم القتل، وبشاعة المجزرة إذ يقول إبراهيم: "في صبرا تغطي جبال من الذباب جبالاً من الجثث."[2] ويقدّم الصوت براعته في إبقاء طنين الذباب عالقاً في أذن "إبراهيم" لينتقل الإحساس المؤلم إلى دواخل المتلقي. ويزيد من وقع تتابع اللقطات نفسيا حركة يد الراوي المتوترة المقلّبة للمحطات حتى تصطدم بصورة مذيعة تنصح الحساسين وأصحاب الأمراض تجنب مراقبة المشاهد البشعة لما يحدث في لبنان.[3] ثم تطلّ الكاميرا التلفزيونية متجولّة وسط الأزقة الضيقة، وبقايا الأثاث المحطم لبيوت متداعية لتنقل أوضاعا مختلفة للجثث، "جثث وراء جثث... كومة جثث مختلطة لرجال ونساء ملقاة على وجوهها وجنوبها وظهورها، كومة أخرى ترتمي على ظهورها وسيقانها منفرجة، نساء وأطفال... "[4]

---

(1) المصدر السابق: ص٢١٦

(2) المصدر السابق: ص٢١٢

(3) انظر: المصدر السابق: ص٢١٣

(4) المصدر السابق: ص٢١٤

ويعود صوت "إبراهيم" من جديد ناقلاً مشاهد بشعة لحركة الرشاشات والبنادق والدّبابات الإسرائيلية تدك المخيمات، فيدخل الجزارون يقتلون ويبترون الأعضاء، وقد تتحرك الكاميرا لتأخذ لقطة قريبة فاجعة لبعض ما يقوله من خلال الهاتف: "كانت الأرض زلقة غاصت قدمي. كان هناك جير طري على الأرض يغطي حفرة كبيرة كانت تبرز رؤوس مهشمة وأذرع وسيقان مسودة."[1]

وتقدم "الحب في المنفى" كل هذه المآسي الإنسانية الفردية والجماعية مستفيدة من كلّ التقنيات التي يحضر جزء كبير منها ممثّلا لتقنيات السيناريو، فتصلح إلى أن تتحول إلى فيلم سينمائي مأساوي يحتاج براعة مونتاجية تقطّع مشاهده، وتظهر التفاصيل النفسية لكل ما يجري.

وتنتهي الرواية بلقطة بطيئة مفترضة تتبع فيها الكاميرا المفترضة انكسار الراوي وتداعيه ضمن أفعال أخيرة عاجزة، فيغلبه الألم المتضخم الذي ينزّ من كل التفاصيل والمشاهد ليستسلم إلى سكينة أخيرة مغلقاً عينيه بحركة متزامنة مع صوت ناي حزين قد يؤدي دور الموسيقى التصويرية : "كنت أنزلق في بحر هادئ...تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب.... وكانت الموجة تحملني بعيداً. تترجرج في بطء وتهدهدني...والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة."[2]

---

(1) المصدر السابق: ص٢١٥

(2) المصدر السابق: ص٢٥٤

الفصل السادس

تسريد الحدث في روايات بهاء طاهر

تتكوّن الرواية من سلسلة من الحوادث المتعلّقة بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين أساليب عيشها وتصرفاها، وتستبطن كلّ واحدة منها طباعا وتشكّلات خاصة؛ ويكون نصيبها في الرواية متفاوتا من حيث التأثير والتأثر في الشخوص الأخرى وسير الأحداث.

ويخترع الخيال هذه الأحداث. وتتكشّف مقدرة الروائي على بناء الحدث وتطويره من خلال درجة تمكّنه من استخدام أدواته؛ إذ يستطيع إذا أوتي هذه المقدرة أن يشدّ المتلقي إلى متابعة الرواية دون سأم، إذ ينساق الحدث الواحد تلو الآخر، ممّا يبعث حركة وحيوية تقود المتلقي إلى بهجة الوصول إلى نهاية تشكّل انفراجا بعد المرور بأطوار من التوترات والتأزمات في حركة السّرد الناجمة عن تصاعد الأحداث.

وتتكئ الدراسة على ما يسمى بالحبكة في دراسة تسريد الحدث وتطوّره في روايات "بهاء طاهر". وإذا كانت الرواية- وفق "فورستر"- سرداً للحوادث المتسلسلة زمنيا، فإنّ الحبكة؛ أيضاً، تمثّل سرداً للحوادث لكن التوكيد هنا يدخل ميدان السببية وغمارها؛ فالتسلسل الزمني باق؛ لكن حسّ السببية يكتنفها[1].

ويذهب "محمد يوسف نجم" إلى أن الحبكة كونها ممثّلة لسلسلة من الحوادث المرتبطة برابط السببية لا تفصل عن الشخصيات إلا فصلا مطمئنا مؤقتا؛ فالروائي يعرض علينا شخصياته دائما وهي متفاعلة مع الأحداث متأثرة بها؛ ولا تفصل عنها بوجه من الوجوه[2].

ولعل دراسة بناء الأحداث وتطوّرها يتطلّب منّا الاهتمام بما ذهب إليه "فورستر" من أنّ "الحبكة تحتاج إلى الذكاء والذاكرة معا"[3] للإمساك بها؛ فالغموض عنصر أساسي في الحبكة ولا يمكن تقييمه دون ذكاء. فقد ذهب "فورستر" إلى أن الحبكة قد تأتي متضخّمة

---

(١) انظر: أ.م فورستر: أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، لبنان، طرابلس ١٩٩٤، ص٦٧

(٢) انظر: محمد يوسف نجم: فن القصة، بيروت، دار الثقافة ١٩٧٩، ص٤٣

(٣) أ.م فورستر: ص٦٧

وعائمة وعصية ومخفية كجبل الجليل العائم.[1] ومن ثم، فإنّ بناء الحدث وتسريده قد يطرح من خلال الاتكاء على الحبكة كونها تمثل اصطلاحاً محدّدا يمكن تصنيفه، ويساعد على تحديد سلسلة الأحداث والمبدأ الذي يضم أطرافها معا[2] إذ أنّ الحبكة تتكئ على ترتيب الفعل متعلّقة بالزمان وبالمكان، وقائمة على حركة الشخوص فيهما.

ويمكن تقسيم الحبكة القصصية من حيث موضوعها إلى نوعين: الحبكة البسيطة، والحبكة المركبة. وفي النوع الأول تكون القصة مبنية على حكاية واحدة، أمّا في النوع الثاني فتكون مركبة من حكايتين أو أكثر. ووحدة العمل والتأثير في القصة تتطلّب تداخل الحكايات المختلفة، واندماج بعضها في البعض الآخر.[3]

ويرتبط تطوّر الحدث بسرعة تكشّف الحوادث وتصاعداتها، فقد تتوالى الحوادث ببطء أحياناً، بينما تأخذ وتيرة السرعة في مواضع أخرى، وهذا ما يسمى بالتوقيت أو الإيقاع "ويرتبط التوقيت ارتباطا وثيقا بتراخي العمل وتوتره في القصة. فإنّ طبيعة العمل القصصي الذي يراوح بين القوة والضعف، والتراضي والنشاط، والاستجماع والوثوب، تفرض على الكاتب أن يسير بسرعة ملائمة لكل ذلك."[4] فالعمل الروائي ميدان للأزمات والعقد والمشكلات المنسجمة مع عوالم الشخوص الداخلية، وحركاتها الخارجية المعقّدة للأحداث داخل العالم الروائي.

ويسمى هذا التغّير في حركية الرواية بالإيقاع الذي يبدو خافتا أحيانا، بينما يسير متحفّزاً متسارعاً حينا آخر. ويرى "محمد يوسف نجم" أنّ الإيقاع في أفضل حالاته: ما يجمع

---

(1) أ. م فورستر: ص٦٦

(2) انظر: إليزابيث ديل: الحبكة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد ١٩٨١،ص٤٥

(3) محمد يوسف نجم: ص ٧٦.

(4) المصدر السابق: ص٨٧

بين صفات مختلفة في آن واحد، فيكون حراً أو منضبطاً، متعسّراً أو منسابا، هادرا متوثبا أو خافتاً متغيّراً، في آن واحد.[1] فالرواية قد تبدأ هادئة إلى أن تبدأ بالتصاعد، فتشتدّ وظائفها وتأزماتها حتى تبلغ ذروات متعدّدة، ثم تنحدر في سرعة متناقصة حتى تهدأ وتعود إلى مستقرها .

ويذهب "جيرار جينت" إلى أننا يجب أن لا ننسى أنّ الأحداث مهما كانت صياغتها هي حكاية دوماً، أي نقل لغير اللفظي (أو لما يفترض أنّه غير لفظي) إلى ما هو لفظي، ومن ثم لن تكون محاكاته أبداً أكثر من إيهام بالمحاكاة، يتوقف كأي إيهام على علاقة متقلبة غاية التقلّب بين الباحث والمتلقي.[2]

ولا تأتي الأحداث، غالبا، متسلسلة مرتبة في الأعمال الروائية ،"فإنّ تغيير تسلسل الزمن في الرواية.... مصطلح معروف، ويعني وضع حادثة في غير موضعها بتقدّمها على حادثة سواها، أو بتأخيرها عنها خلافاً لما عليه الحال في التسلسل الطبيعي للأحداث."[3]

ويلجأ الروائي إلى عدة طرق في عرض أحداثه؛ فيستطيع، مثلا، أن يلجأ إلى طريقة السرد المباشر، أو طريقة الترجمة الذاتية، أو إلى طريقة الوثائق والرسائل المتبادلة، أو إلى طريقة حديثة، وهي طريقة تيار الوعي والمونولوج الداخلي[4].

ونجد الحدث في رواية "خالتي صفية والدير" مبنياً على أسلوب السّرد المباشر، والتسلسل الزمني المنطقي القائم على تتابع الأحداث ونموها وصولاً إلى تعقّدها في أكثر من مرحلة من مراحل القصّ، ومتعلّقة بأكثر من شخص من شخوص الرواية. وتحكي الرواية

---

(١) انظر: المصدر السابق: ص ٨٨.

(٢) انظر: جيرار جنيت : خطاب الحكاية، ص١٨١.

(٣) السيد إبراهيم: نظرية الرواية، القاهرة، دار قباء ١٩٩٨، ص١٠٧.

(٤) انظر: محمد يوسف نجم: ص٧٨.

تجربة ماض بلغة بسيطة أقرب ما تكون إلى لغة الخطاب العادي دون استخدام للزخارف والاستعارات ضمن سرد مسترسل مباشر. وتعمد الرواية إلى استعادة ذلك الماضي لتدعو إلى إعادة بناء حاضر محمّل بالقِيم الإنسانية وقائم على التكاتف بين أفراد المجتمع.

ومن الطبيعي، اعتماد الرواية على هذه الذاكرة التاريخية للأمكنة القائمة على ثقافة متجانسة بين سكان المكان "وقد استطاع هذا الحيّز التاريخي أن يحوّل الموروثات الفرعونية والقبطية والإسلامية من طقوس وشعائر إلى مزيج ثقافي متجانس."(١)

وتقدّم الأحداث بصوت الراوي المشاهد المشارك في الأحداث كونه شخصاً من شخوص الرواية، يراقب ما يدور حوله ويعرف دواخل الشخوص الأخرى، ويرتبط معها بعلاقات متعدّدة لتصير الحكاية المسرودة محاذية لتصاعد عمر الراوي مراعية وعيه مذ كان طفلاً يرقب الحدث، ويرصده ضمن حركة تنامي الوعي الجمعي في أبعاده الاجتماعية والثقافية؛ إذ تمتدّ أحداث الرواية من مرحلة طفولة الراوي وانتهاء بوصوله إلى مرحلة التعليم الجامعي، وخضوع الشخوص للتحوّلات المختلفة ضمن التحولات في وتيرة الزمان والمكان .

ونجد الراوي يرصد بعض الأحداث بدقة، بينما تحضر بعض الحوادث لتشي أنّه كان غائبا عنها، "وقد منحت أنا المتكلم الراوي قدرة أكبر على تطويع الأحداث، ومكنته من المراوحة بين الأمكنة والأزمنة إضافة لتوسطه في شرح ما استعصى فهمه على المتلقي."(٢)

وتتوزّع الأحداث ضمن أربعة أجزاء؛ يحمل الأول عنوان "المقدس بشاي"، والثاني "خالتي صفية"، والثالث "المطاريد"، والرابع "النكسة". وتدور الأحداث ضمن فترة زمنية ترتبط بنكسة عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين لتعرّج الرواية على انتكاسات تلك المرحلة، وتدفع إلى

(١) عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩٩، ص١٦

(٢) لانا مامكغ: ص٢١٥

ضرورة لملمة الصفوف والنظر في الخطوط المشتركة بين الأفراد على اختلاف دياناتهم وتشكّلاتهم الثقافية نفضاً للجهل والتناحر والتراجع الحضاري الذي يؤدي إلى انتكاسات على المستويين الاجتماعيّ والسياسيّ .

وتمرّ الرواية بزمن آخر مستعاد قائم على ما يرويه الراوي من حكايات الماضي الذي يقصّه "بشاي" مشيراً إلى تاريخ القرية وذكرياته، وما تحمله من مدلولات على المستويات التاريخيّة والسياسيّة والاجتماعيّة.

وتطّرد أحداث الرواية في خط زمني مستقيم يغطي ما يقارب ربع قرن لتقف عند مرحلة وصول الراوي إلى الجامعة، ليكون حاضره نهاية للسّرد. فتسلّط الرواية الضوء من خلال الراوي على واقع الراوي الجديد، وعلى واقع المكان الجديد ،وماطرأ عليه من تغيّرات وتحوّلات .

وتبدأ الأحداث بتصوير البيئة المكانية للدير بالنسبة لبيت الراوي والقرية، ويأتي هذا التصوير بصوت الراوي الذي يحكي الحكاية. ويبدأ تشكيل الحدث الأول اعتماداً على علاقة التواصل القائمة بين بيت الراوي والدير، "كانوا يهدوننا في المواسم بلحاً مسكرا صغير النوى.... واعتاد أبي منذ أكثر من ثلاثين سنة .أن يصطحبني معه في أحد السعف وعيد سبعة يناير لكي نعيّد على الرهبان."[1] فيحمل الراوي علبة الكعك في العيد ليرسل واحدة إلى الدير، وواحدة إلى خالته "صفية" واللذين يمثّلان محوري الرواية. فيرتبط الراوي بكليهما ويتخذ موقفا خاصا حميما من كل واحد منهما.

وعند النظر في بداية الرواية، نجد الأحداث تبدأ من نهايتها؛ فالأم ترسل علبة كعك "لصفية" التي ربّتها العائلة ثم زوجتها لسيّد القرية الإقطاعي(البيك) مثلما يقصّ الراوي علينا

---

(1) بهاء طاهر: خالتي صفية والدير، ص٢٩

فيما بعد. ويتخذ الراوي من علبة الكعك وتكرار ذكرها وسيلة تمهّد للدخول في تفاصيل الحكاية، ورابطاً يربط الأجزاء معاً، ويزيد من تماسك الرواية إذ تذكر في أولها، وتشكّل سؤالا مفتوحاً في آخرها.

ويسترجع الراوي الماضي فيحدّثنا عن حكاية "صفية"، وعن تاريخ القرية. ويقدّم في الجزء الأول المعنون "بالمقدس بشاي" طبائع "بشاي" وثقافته وعلاقة الراوي به. ويتخذ من زيارة العيد والحوار مع "بشاي" وسيلة لوصف الكنيسة وقاعاتها؛ فـ"بشاي" يمثّل نموذج رجل الدين المتسامي روحيا والمرتبط بالحياة في آن؛ يعرف أمور الزراعة ويتقنها، ويعرف تاريخ القرية، وتاريخ الوطن ويحب عبد الناصر، ويشتاق إلى تحرير فلسطين، ويشكر الله على تقديسه فيها، ويرفق بالحيوان، وينصهر مع أهل القرية رغم لمزهم بغرابة طباعه. ويتخذ "بشاي" موقفاً من السيّاح الذين يهتمون بالآثار الفرعونية، ولا يدركون قيمة الأمكنة المقدسة، وما بها من خشوع وتسام محاولة من الراوي لدفع الناس إلى ما يجمعهم روحيا بعيداً عن القيم الماديّة.

وتأتي "علبة الكعك" أيضاً، ممهّدة للجزء الثاني الذي يتناول حكاية "صفية"، فيقّص الراوي حكايتها اعتمادا على ما شاهده، وعلى ما سمعه من الناس. ويقدّمها ضمن أوصاف جمالية متفرّدة جسدياً، ويمّهد بذلك إلى معاناتها مستقبلاً بفعل هذا الجمال، إذ تتصاعد الأحداث، ويتزاحم الخطاب على بابها، ويتم إخراجها من المدرسة خوفاً عليها من الحسد.

ويبدأ الراوي بتعزيز الحدث وتطويره إذ يرصد علاقة "صفية" بأخواته، ويقدّم تهامسهن حول "حربي" الذي يمثّل رجولة متفرّدة تقف روائيا بمحاذاة أنوثة "صفية"، مما يبرّر الهمس" بأن "صفية" لـ"حربي" و"حربي" لـ"صفية" فيتشكّل حب كامن داخل "صفية" "لحربي" ضمن أجواء اجتماعية مكبوتة تمهّد لتأزم الحدث لحظة قدوم "حربي" مع الرجال لخطبة "صفية" إلى

"البيك"، ممّا يخلق تأزما نفسيا واحتقانا يُثقل حركة السرد الروائي. وتأتي المفاجأة حين تقبل "صفية" بهذا الزواج لتدخل في طور التحولات كونها تصير ممثّلة لزوجة الإقطاعي رغم دفء تشكيلها في بيت الراوي، ورغم ارتباط الراوي نفسيا بها. وإذ تنتقل إلى منزل الإقطاعي تتحول إلى امرأة خاضعة سعيدة بخضوعها، تبالغ في رعاية زوجها إلى درجة يدلّل تطرفها على النقيض، فهي حالةٌ من حالات الانتقام من الآخر الممثّل "بحربي". وتتتابع الحوادث التفصيلية لتوضّح معالم الشخصية، ولتنقّب عن طبائعها وصفاتها فتتضح دواخلها، وتحوّلاتها أكثر.

ويستعين الراوي بشهادة الشخوص الثانويين مثل: الأم "وورد الشام" ليكشف عن أحداث حكاية "صفية"، ويغطي النّقص فيما لم يكن شاهدا عليه؛ فالراوي لايستطيع التواجد في كلّ الأمكنة ، ولا يستطيع الاستماع إلى كلّ أحاديث النساء لتتكامل لديه صورة "صفية" بفعل طبيعة المجتمع المحافظ الذي يتحرّك فيه لرصد أحداث الحكاية وتتبع نموها.

وتبدأ "صفية" بالتحوّل والانتقام من "حربي" إذ تحرّض "البيك" على "حربي" بعد ولادة ابنها "حسان" تمهيداً لتطور الأحداث وتأزمها أكثر، فيقدم "البيك" على تعذيب "حربي" وصلبه على جذع نخلة فتظهر الاستفادة من الموروث الديني، فيتفاقم الغضب والألم في أعماق "حربي" ويقوم بقتل "البيك". فيرصد الراوي الذي يقصّ الأحداث متسلسلة زمنيا بعد انتهائها تحوّل "صفية" المحبة النابضة بالأنوثة إلى امرأة مجعدة مجنونة ذات ردود فعل هستيرية عازمة على الانتقام، ولكن الراوي لا يقول إن كانت "صفية" عازمة على الانتقام لمقتل زوجها، أم أنها تنتقم لقلبها المهشّم حين تجاوزها "حربي"، وساهم في تزويجها ضمن ظروف اجتماعيسة لا تسمح للمرأة بالكشف عن دواخلها العاطفية.

وتحضر "علبة الكعك" من جديد لتساعد الراوي الدّخول إلى بيت "صفية"، وملاحظة تحولاتها نتيجة لتأزم الأحداث.

وتأتي بداية كل جزء مناسبة لمضمونه، فإذ يبدأ الجزءان الأولان بعلبة الكعك، فإن جزء "المطاريد" يبدأ بالحديث عن امتحان يمهّد لحوار حول إخراج "حربي" من السجن، والفصل الرابع بالنكسة انسجاما مع الأحداث الواردة فيها . ويأتي جزء "المطاريد" ضمن بداية تتحدّث عن امتحان يوحي بتغيّر المرحلة الزمنية بوصول الراوي إلى مرحلة الدراسة الثانوية ليحكي حكاية خروج "حربي" من السجن، وعزم والد الراوي على تهريبه إلى الدير خوفاً من انتقام "صفية"، فيقدّم الفصل نموذجا حيّا للتعايش القائم على روح الأديان بين المسلمين والمسيحيين. وتدخل الرواية حديثاً عن المطاريد الذين يتسلّلون إلى الدير، ويدخلونه إثر صداقتهم مع "حربي"، ويُسمح لهم بذلك بعد نزع سلاحهم واحترام حرمة المكان المقدس. ويتتبع الراوي تطور الأحداث وعزم"صفية" على تأجير بعض الرجال لقتل "حربي" وتحريض الناس على الدير، وعلى الحاج الذي اختار اللجوء إليه فتقف"صفية" في مواجهة الدير الذي يدفعها حقدها إلى تجاوز حرمته، مما يبرر وجودها إلى جانبه في العنوان لتشكّل محورا هاما في الرواية إذ يومىء السرد بفئة اجتماعية يدفعها حقدها إلى تأجيج الصراع وإثارة الفتنة من أجل مصالحها الخاصة. ثم يربط الراوي حديثه عن المطاريد بأحداث نكسة عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين، وطلب المطاريد من الحاج الاشتراك في الحرب تصدّيا للعدو، فينمو الجميع نحو الايجابية رغم تأزم الأحداث وتطورها بظهور أحد المطاريد "حنين" ممثّلا بشخصية مسيحية منشقة عن قيم الدين، ومحاولته الاعتداء على "حربي" داخل الدير، فيصفه "بشاي" بيهوذا، ويصير "حربي" معادلا للمسيح رغم التناقض الواضح بينهما، إذ أنّ "حربي" بلا رسالة

أو قضية، وكان مهادنا للإقطاعي في مرحلة من مراحل القصّ رغم تفرّده الجسدي، وحضوره داخل القرية.

ويعتمد الراوي على ما يسمعه ويسجّله بذاكرته، فنراه دائماً يردد "وقيل لي، سمعت" لأنه لا يتواجد في ساحة الحدث، أحيانا، وبعض الأحداث لا تستطيع ذاكرة طفل الإلمام بها وبتحليلاتها، فكأنه يجد في ذلك وسيلة لإقناعنا بمبّررات معرفته ومصداقيته.

ويأتي جزء "النكسة" الأخير ليرصد التحوّلات الأخيرة في الأحداث؛ فالتحوّل يعتري "حربي" ويصاب بالمرض والنحول انتهاء بموته، ثم يتقدم "بشاي" في السن، ويغادر الدير والقرية ليجيء بعده رهبان جدّد مختلفون. وتعود "صفية" إلى طبيعتها بعد أن مات "حربي" فتدخل بحالة من الهذيان الأخير تعترف فيه بحبها "لحربي". وتتبدّل القرية وتتغيّر نتيجة للتصاعد في حركة الزمن أسوة بغيرها من الأمكنة نتيجة للتطورات السياسية والاقتصادية في مصر، ولكنه تغير يمسّ الشكل ولا يمسّ الروّح.

ويأتي تصاعد الأحداث التي بدأت من نقطة النهاية، ثم حضرت بحركة سردية متسلسلة متنامية زمنيا من خلال الراوي واعتماده على مارآه وسمعه، واتكائه أيضاً على شهادة الشهود متخذا من علبة الكعك تكراراً يساعد الراوي على دخول الأمكنة والالتقاء بشخوصها، وبناء أحداث الرواية القائمة على محوري العنوان الممثلين "بصفية" و"الدير" الممثّل "ببشاي" إلا أنها وبعد تأزم الأحداث واضطرابها في دواخل "صفية" لحظة تزويجها "من "البيك" بدلا من "حربي"، وخلال ترقب الراوي للتغيّر الذي سيحدث، تم تأزم الأحداث من جديد لحظة إقدام "البيك" على تعذيب "حربي" وتعقدّها عند مقتل "البيك"، وتحوّل "صفية" إلى صورة مناقضة، ثم المرور بانفراج مؤقت وانسياب الهدوء والرتابة عند دخول "حربي" إلى السجن، ثم العودة إلى التأزم عند احتدام الصراع من جديد إثر إيواء "حربي" داخل الدير، مما يؤدي إلى تداخل

الصراعات النفسية بين الشخوص وفي دواخلها ضمن دائرة أوسع تضطرب بها الساحة السياسية انتهاء بالهزيمة إذ تتخلّق مدلولات أوسع للرواية، وانتهاء بوصول إلى انفراج مأساوي يوصل المتلقي إلى نهاية هذه الأزمات بوفاة "صفية" و "حربي" ، ورحيل "بشاي".

ويبدو السرّد في الصفحات الأخيرة متعجّلاً منتقلا إلى مرحلة زمنية جديدة يجملها في صفحة ونصف: " ها أنا الآن أعيش في القاهرة، وتعيش أمي معي بعد رحيل أبي.... أما أخواتي فلم تعد تعيش واحدة منهن في البلدة.... أما أنا فما زلت أعمل في الآثار ونادراً ما أذهب إلى البلد... أعرف الآن أن هناك كهرباء في كل منازل قريتنا... وأعرف أن الطريق إلى الدير..."[١]

ويربط التساؤل الأخير مقدمة الرواية بآخرها لتزداد تماسكا من خلال حضور علبة الكعك، والتساؤل عن طبيعة العلاقة بين الطوائف داخل مصر ،"وأسأل نفسي إن كانوا مازالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى..."[٢] فيصير التساؤل خاتمة لأحداث الرواية المتفاوتة بين البطء والرتابة في جزء "المطاريد" و"النكسة"، وبين التاريخ والحيوية في فصل "صفية".

وتتكشّف وجهة نظر الروائي فيمَا يحدث حوله واقعيا عن طريق اختياره للحوادث، ومعالجته لها، ومن خلال طريقته في رسم الشخصيات وتحريكها داخل الرواية ، "فهو يختار من زخم الحوادث التي تحيط به موضوعات خاصة، يعني بنخلها وتصفيفها وتنميقها

---

(١) بهاء طاهر: خالتي صفية والدير، ص١٤١

(٢) المصدر السابق: ص١٤٢

وعرضها....وتطويره للحبكة ينم عن رأيه في القيم الخلقية والإنسانية، التي تؤدي إلى التوازن في اختيارات الناس وتصرفاتهم واتجاهاتهم في الحياة."[1]

وتتشكّل الأحداث في "شرق النخيل" ضمن حبكة مركبة تقوم على حكايتين متداخلتين ضمن بيئتين مكانيتين تتمثّل أولاهما بالصعيد، وتتمثّل ثانيهما بالقاهرة. وتشتركان في ظروف زمنية سياسية تؤثر عليهما، وبراوٍ ينطق بصوت المتكلم، ويقصّ الأحداث ضمن الحكايتين. فنحن إذ "نقرأ عملاً أدبياً تخيليا، لا ندرك الأحداث التي يصفها إدراكاً مباشراً، ففي ذات الوقت الذي ندرك فيه هذه الأحداث ندرك أيضاً، وإن بكيفية مختلفة، الإدراك الحاصل عنها لدى الذي يحكيها."[2]

وتبنى الأحداث في الرواية وفق وحدتين متمايزتين تشكّلان حبكة الرواية وتدلّلان على انفراجاتها، فيما يمكن أن نسميه وحدتي الاتصال والانفصال؛ فالراوي بضمير المتكلم يمثّل بطولة الرواية، وتدور الأحداث حوله، ويتحرّك بلا اسم مما يفعّل هامشيته وإحساسه بالإحباط والفشل. ويتحرّك ضمن زمنين: الزمن الماضي الذي يعود إليه من خلال المونولوج والاسترجاع، والزمن الحاضر الذي يمثّل وحدة الانفصال عن المجتمع والأسرة بتضخم.

وتأتي أحداث الزمن الماضي التي تتخذ من الصعيد مسرحاً لها في تداعيات تتراوح بين السرّد الواقعي والحلم، بما يشبه الومضات التي تتماسك وتنصهر مع الأحداث الحاضرة لتعطي النّص سمة الحداثة المتمثّلة بالبعد عن التسلسل الزمني المرتب في تناول الحكاية.

وتبدأ الرواية أحداثها بلحظة حاضرة زمنيا تتمثل باستلقاء الراوي أمام مكتبة الجامعة في القاهرة هامشيّا لا يشعر بأي اتصال بينه وبين المجتمع؛ فهو لا يكترث بما يدور حوله،

---

(١) محمد يوسف نجم: ص١٢٧

(٢) تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، الرباط، اتحاد الكتاب ١٩٩٢، ص٥٨

ويحاول كتابة رسالة إلى والده الذي يعاني انفصالاً عنه إثر ماضٍ يسترجعه، فيقدّم مبـرّرات هذا الحال المتمثّل باللامبالاة والإحباط ؛ فالراوي ينتقل من النظر إلى أحواض الزهور الميتـة حوله والمتساوية مع حالته النفسية إلى ماض بعيد، وإلى مكان مختلف تماما إذ تحضر قريـة الراوي في الصعيد باعتبارها تمثّل المكان الذي سبّب إحساسه بالعجز والهزيمـة، فيـستذكر مشهد وصول رسالة صديقه "سمير" الحاملة لنبأ رسوبه وسط بكاء أمه وأخته وغضب والـده ولا مبالاته هو ليؤرخ لبدايات تحوّله السلبي وبدايات مرحلة الانفصال.

ويتخذ الزمن الروائي في بناء أحداثه يوماً واحداً من حياة الراوي يبدأ صباحا لينتهـي في ليلة اليوم نفسه، وتتداخل معه أزمان أخرى عبر أسلوب التـداعي والاسـتخدام الـدرامي لبعض الأحداث. فقد اعتمد "بهاء طاهر" أسلوب التداعي الحرّ والقصة داخل القصة ليجعل من الزمن والمكان مشاركين أساسيين في تقديم الرواية عبر أحداث تتعلّق بالشخـصية الرئيـسة المتمثّلة بالراوي، ومن خلال الدخول إلى عوالم الحلم خاصته وإيحاءاتها ومن خـلال الإدلاء بتفاصيل انفعالاته وإحباطاته الداخلية.

وينتقل الراوي في عرض أحداثه من الحدث الهادئ الافتتاحي والعودة إلـى الماضـي واستحضار ومضة منه إلى الزمن الحاضر من خلال الحوار، فتحضر "لبنى" ويتـضح مـن كلامها معه بعض ملامح انفصاله وتراجعه؛ فهو لا يعرف شـيئا عمـا يـدور حولـه مـن مظاهرات، ولا يكترث بضجيج الطلبة، ويشرب كل ليلة، إذ يتجلّى حجـم إحـساسه بانعـدام مكانيته وعبثية وجوده. فقد اتبع "بهاء طاهر" في بنائه للأحداث الوسطية بين الحوار والسرد؛ فالحوار يعبر عن آراء الشخصيات حيال ما يحدث، ويتناغم مع مستوياتها الثقافيـة، ويقـرّب بينها مما يساعد الأحداث على التصاعد.

ويعود الراوي بالاتكاء على تقنية الاسترجاع إلى زمن الاتصال، فيتأزم داخليا ويستذكر علاقته بأخته وابنة عمه وأمه، ولكنه يختار أحداثها متلائمة مع حالته النفسية إذ يقف عند نغمة الحزن المطلّة من كلام أخته "فريدة" التي كانت تمهيدا لوجع وأزمة لاحقة تترصّد بالراوي، و كانت سببا رئيساً في تحولات الأحداث، وتحوّل الراوي، "لماذا نعيش مادمنـا سـنموت فـي النهاية؟"[1] فحالة الراوي النفسيّة لا تمكنه من استذكار الأحداث السعيدة، فهو عالق بإحـساس الانفصال، ولا يستطيع الوصول إلى غيره.

وإذ يعود إلى الواقع بالاتكاء على نملة ضئيلة تلدغه في يده فإنّه يتوجّه إلـى المنـزل راصداً حركة الجنود ودورياتهم فوق "الكوبري" دون أن يكترث. فهو منفـصل عـن همـوم المجتمع لا يعنيه ما يحصل على الصعيد السياسي والاجتماعي، يحاول شـراء البيـرة فـلا يستطيع، ويدخل المنزل فلا يجد سجائر، فيحاول أن يدخن الأعقاب فـي المنفـضة فيجـدها محترقة، ويبحث عن كسرة خبز فلا يجد، ممّا يؤرخ لواقعه الجديد، ويدلّل على حجم انسحابه وتراجعه. فيدخل الراوي في مونولوج يعبر عن إحساسه بالحزن، ويقترح مع نفـسه حلـولاً للحصول على السجائر مما يفعّل درجة العجز. ويخرج من دواخله إذ تحضر "سوزي" إليـه، ويتكشّف من خلال اهتمام "سوزي" واكتراثها بما يجري سياسيا في الشارع. إذ تقـدّم وصـفا للمظاهرات، وتقصّ عليه حادثة ضرب "البوليس" لها وإحساسها بالفخر إذ أنها صارت تضرب وتشتم من أجل مبدأ محترم بعكس ما تتعرّض لها عادة كمومس. ممّا يعمق الإحساس بتراجعه وتشوّهه، فيفرّ إلى الماضي ويسترجع حكايات طفولته مع أبناء عمه متخذا من المقارنة بـين والد سمير الكريم – كما يصفه الراوي – ووالده الانتهـازي مبـرّراً إلـى هجـر الماضـي والانفصال عنه.

---

[1] بهاء طاهر: شرق النخيل، ص١٤

ويحضر الحوار في "شرق النخيل" ليشكّل جزءاً مهماً ومهيمناً على مساحة الرواية، فبواسطته تتصل الشخصيات اتصالا مباشراً، وهو سبب من أسباب حيوية السرّد وتدفقه. ويعمل الحوار على "تطوير الحوادث، واستحضار الحلقات المفقودة منها، إلا أن عمله الحقيقي هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية، وأحاسيسها المختلفة، وشعورها الباطن تجاه الحوادث والشخصيات الأخرى."(1)

وتقوم "شرق النخيل" على حكايتين: حكاية الراوي في مصر، وتطلّ منها أحداث المظاهرات الطلابية احتجاجاً على عهد السادات وتنديداً بالسلطة وخضوعها لسياسات العدونتيجة لأصداء الحرب، وقمع السلطة للطلبة، وزجّها للمثقفين في السجون إذ تتأزم الأمور وتتعقد على المستوى السياسي داخل الرواية إضافة إلى إحساس الراوي بالإحباط، وتخليه عن "لبنى" ،وعن حلمه في التفوق وهجرانه للعمل والقراءة وانحداره إلى مستوى استجداء الآخرين للحصول على سيجارة أو زجاجة بيرة.

وتأتي الحكاية الثانية من خلال الاسترجاع لتحكي أحداثاً أخرى يمثّل الراوي أحد شخوصها، وتتمثّل بأب انتهازي، وبعم بطل متفرّد يقدّم حياته فداء لأرضه التي تشكّل رمزاً للوطن المتوارث،والتي يأتي "آل صادق" لينازعوه إياها كذبا وبهتانا ،مما يفعّل مفارقة تسميتهم "بآل صادق".

ويظهر الراوي في هذه الحكاية فاعلاً نابضا بالحلم وبالحياة، يراقب ما يحدث، ويتحدّث مع ابن عمه حول الذكريات وحول أرض شرق النخيل، ويبحثان عن حلول. ويستمع من العم إلى تاريخ شرق النخيل، ويبني طفولة مشتركة مع أخته وأبناء عمه فوق شرق النخيل، ليتزايد مدلولها في نفسه، ولنتقبّل ما يستجد من أحداث متعلّقة بها. وإذ يتخلى الوالد عن العم وعن

---

(1) محمد يوسف نجم: ص١١٨

الأرض يبدو الابن متصلاً بهموم أسرته وقريته، فيقدّم فعلاً حيويا حين يحاول شــراء الأرض من "آل صادق" ومفاوضتهم على التنازل عنها، ولكنه يخفق فيعود إلى جامعته في القاهرة. ثم يعود بعد فترة لتشهد الأحداث تطوراً جديداً، ويفاجأ بمقتل عمه وابن عمه، فتشكّل هذه الصدمة الوجع الأكبر في دواخل الراوي الذي يقود إلى تحوّله، فيهجر كل ما آمن به ليبــدو عــشوائيا مهزوماً متهالكاً في المدينة.

ولا تحضر الأحداث الماضية إلا ضمن مونولوجات الراوي واســترجاعاته إذ يعــيش طور الانفصال؛ فإحباطات الحياة اليومية في الحاضر تشده لاسترجاع ما حدث، مما يدّلل على حجمها في داخله، وعلى تأثير الأحداث الماضية عليه كون الحاضر متسبّباً به من الماضي.

ويقدّم السارد وصفاً للمكان ليبدو مثل الديكور الذي تتحرّك الأحداث فوقه، وليدّلل بكثرة التفاصيل على شدة ارتباطه بهذه الأرض التي تبدو معادلاً للأرض التي تتحرّك المظــاهرات لأجلها في المدينة باعتبارها محور النزاع.

ولا تمثّل تجربة المدينة وما بها من أحداث طوراً من أطوار الاتصال إلا في استرجاع واحد يتواجد الراوي به في الصعيد، فيحكي لابن عمه عن دور "ليلى" في حياته، ودفعها له إلى القراءة والتفاعل، فالمدينة تمثّل الواقع الذي جاء مشوّها انعكاسا لأحداث الماضــي. ويتكــرّر ذكر"ليلى" في هذا الواقع كونها حاملة لمدلولات الأرض والوطن، وكونها تمثّل جانبــا حميمــا يوقظ ركود الراوي الداخلي ويحفزّه على التوثب.

ويأتي المونولوج الداخلي ليكشف عن نظرة الشخصية إلى ما حدث من أحداث، وإلــى ما يحدث في الحاضر، ويتضّح من خلاله عالم الشخصية الشعوري واللاشعوري، ويــساعدنا على تلمّس دواخله أكثر. فالراوي هو زاوية النظر الوحيدة في الرواية، وتظلّ كــلّ الأحــداث ضمن طورين متعلقين به: طور الاتصال ، وطور الانفصال. وإذ تتعقّد حالة الراوي النفــسية

وتتشابك أحداث الماضي والحاضر في دواخله فإنه يدخل ضمن منحى حلمي كابوسي يفتش به عن الخلاص إلا أنه يزيد من ضغوطاته، ويتحوّل إلى هذيان أو ما يشبه حالة الدخول في حالة بين اليقظة والنوم.

وإذ تتأزم الأحداث في حكاية الصعيد بفعل النزاع على الأرض، وتنتهي بفاجعة مقتل العم وابنه فإنّ أحداث المدينة المتعلّقة بحياة الراوي تأتي إفرازا لهذه الحكاية، وتتبدّى الحبكة فيها عائمة مثل جبل الجليد العائم الذي أشار له "فورستر" في وصف الحبكة.

وتتمثّل الحبكة في انفصال الراوي عن كلّ ما يدور حوله وانسحاقه ضمن أوجاع الماضي وانكفائه داخل ذاته ومونولوجاته؛ وغرقة بين الخمر والسجائر على المستوى الشخصي. وتتمثّل على المستوى العام باحتدام حركة المظاهرات الطلابية ومناهضة السلطة لها. ابتداء بقدوم الشرطة إلى الشقة لاعتقال "سمير"، ممّا يشكل هزة داخلية أولى للراوي، ثم بالاستماع إلى ما يحدث من معاناة في الشارع على لسان "سوزي" مما يشكّل هزة ثانية. وإذ ينتقل لاسترجاع حدث مقتل عمه وابنه بعد مداهمة الشرطة للشقة. فإنّ ذلك يربط الحكايتين معا بصورة ما. إذ تتأزمان في ذات اللحظة، ويتصاعد الامتلاء الشعوري داخل الراوي وداخل المتلقي المتحفّز لاستقبال ما يأتي من أحداث بحثا عن انفراجها على المستوى الداخلي للراوي، وعلى مستوى الوقائع الخارجية في الواقع.

وتتصاعد الأحداث بحضور "سمير" وخروجه مع الراوي و"سوزي" إلى الشارع هربا من الشرطة. فترصد عينه ما يحدث في الواقع؛ فيتوقف عند مشهد الناس في المقاهي أو مشهد المآتم على جنبات الطريق. وتلتقط أذنه صوت الصافرات وعجلات العربات، ويحدث حدث عابر محمّل بالمدلولات يتمثّل بقدوم أحد الأشخاص من تجار العملة المستغلين إلى "سوزي" ويتهمها بالسرقة، فنقف على طرفي المفارقة، إذ يقول سمير له: "هل تعرف يا أستاذ أن اليهود

سرقوا سيناء من خمس سنين؛ كم تساوي سيناء في نظرك."[1] فيبدو الرجل مثل مومس، وتتطهّر "سوزي" التي بدأت تحمل القضية. "ونلاحظ تسريعاً للإيقاع في المواقع التي مهدّت لتحولاته"[2]. وحين يظل الراوي مصرّاً على عجزه تتصاعد الأحداث إثر حوار بينه وبين سمير فيذكره ببطولة عمه، ويخبره أن "ليلى" تشترك في المظاهرات ممّا يخلق هزة داخلية أخرى تمهيداً لاتصال فاعل يحلّ العقدة ويحدث التحوّل المنتظر.

و يلجأ "سمير" إلى التداعي الذي يقوم على إدخال حكاية في داخل حكاية أخرى، فيقص على الراوي حكاية "عصام" الذي كان نقطة تحوّل في حياة "سمير"، ودفعه إلى الاتصال بالمجتمع وقضاياه وإلى التصدّي للسلطة والعدو، فيؤدي ذلك إلى هزّ الراوي الذي بدأ توتره يتصاعد، تمهيداً للاتصال الفاعل أكثر بعد زعزعة مفاهيمه التي يعلوها الإحباط.

وتكتمل الأحداث حين يجد الراوي نفسه مع زملائه وسط حشود المظاهرة يستمعون إلى الخطابات، بينما يجادل الراوي "ليلى" حول حبها له، وحول المظاهرة ليجد نفسه فجأة منصهراً مع الجماهير بعد أن يتصاعد الغضب في داخله جراء الاحتقان العاجز المكبوت طويلاً إزاء ما يحدث في الواقع وانتقاما ممّا حدث في الماضي، فيدخل طور الاتصال، ويبدأ بالهتاف لمصر والعروبة، ويقف بقوة ضدّ السلطة. ثم يتلقى الضربات عن "ليلى" إذ يكتمل حدث التحوّل ويتصاعد. وفجأة تأتي لعبة القصّ التي تنتقل بين أزمات مختلفة لتلقي بنا أمام مشهد الراوي في المستشفى ليدخل حلما يوصله إلى المستقبل ضمن تقنية الاستباق إذ يجد نفسه واقفاً أمام والده الانتهازي مزدوج السلوك، فيرفض تقبيل يد شيخ الحضرة سعيداً بتمرّده وتحوّله، ثم تكافئه الأم بدخول غرفة مغلقة في المنزل تمتلئ بأكواب تحمل صوراً لفرسان

---

(1) بهاء طاهر: شرق النخيل: ص٨٤

(2) لانا مامكغ: ص٨٣

وسيوف، فنستشعر بوصوله إلى طور الاتصال من جديد انفراجاً نفسياً يخفّف من تأزم الأحداث وتعقّدها.

ورغم تعدّد أشكال الحبكة القصصية، إلا أنها ترتد إجمالاً إلى فكرة الصراع بمعناه الواسع: صراع الإنسان ضدّ الطبيعة أو ضدّ الإنسان أو ضدّ نفسه، ويكون الصراع قاسيا بقدر ما تقترب القوى المتصارعة من التوازن. [1] وقد جاء بناء الحبكة في "شرق النخيل" متكئا على صراع الإنسان ضدّ الإنسان وعلى صراع الإنسان ضدّ نفسه، مما يجعل من الأحداث متمحورة حول هذه البؤرة.

وقد عاد الراوي الذي يبدأ تناوله للحدث هادئاً بطيئاً إلى الوراء ليروي أحداثاً متعلّقة بما يعانيه في الحاضر دون اتساق وتسلسل زمني مرتب، مما يدلّ على أن الخطاب لا يسير بموازاة الحكاية، ولا يطابق زمنه زمنها مطابقة تامة؛ فمرة يسترجع الماضي، ومرة يسترجع حدثا من الحاضر أثناء تواجده في بيئة الماضي الممثّلة بالصعيد، ومرة يعود إلى الحاضر ليرصد أحداث حياته اليومية، وما يعتريها من رتابة، وما يتضمنها من انتكاسات نفسية تطلّ عبر المونولوجات، وعبر حالاته الحلميّة، وعبر ردود أفعاله الخافتة تجاه محاولات إيقاظه ورده إلى مستوى الفعل الحيوي الإيجابي من قبل الشخوص الأخرى. ومرة يستشرف المستقبل. ولكنه في "شرق النخيل" يضع الحكايتين متحاذيتين مشتركتين في أحداثهما في المدلولات على المستويين الخاص والعام. مما يزيد الرواية تشابكا وتماسكا، ويجعل أمر الإمساك بالحبكة صعبا، إذ أنها تتعقّد وتتصاعد في حركة أحداثها دون الوصول إلى ذروة واضحة.

---

(1) انظر: لطيف زيتوني: ص٧٢

ويستعمل الروائي في بناء أحداثه وتشكيل روايته تقنية الحذف المتعاضدة مع غيرها من التقنيات؛ فنراه يتوقف عن إخبارنا ببعض التفصيلات مثل ردود فعل الوالد بعد مقتل العم، ومثل تفاصيل ركوب الراوي للحافلة، ورصد ما رآه من حركة للركاب داخلها في طريق العودة إلى المنزل. وكذلك عند السكوت عن الحديث عن ماضي العلاقة بين "سوزي"و "سمير"؛ وقد يعود ذلك لانعدام أهمية الحديث عن مثل هذه الأحداث، وإثقالها على حركة الرواية، وربما لهامشية شخوصها معنويا وثبات طباعها، وغياب التحوّلات عنها، أحيانا، مثلما نجد في الجزء المتعلق بالأب، مثلا، "فيختلف الزمن الذي تستغرقه الأحداث (زمن الحكاية) عن الزمن الذي تستغرقه رواية هذه الأحداث (زمن السرد) بسبب تغيّر سرعة الرواية. والسرعة درجات أقصاها الحذف، أي إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث"[1]. فالحذف يلعب دوراً حاسماً في اقتصاد السرد، وتسريع وتيرته، فيقتضي إسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن الحكاية، وما قد يجري فيها من تفاصيل. ويأخذ الحوار و المونولوج على عاتقهما مسؤولية تصعيد الأحداث، وإيصالها إلى مستوى التأزّم بعد أن بدأت الرواية بداية متراخية هادئة مما ساعد على إدخالنا إلى أعماق الراوي، واكتشاف معاناته مع إطلاله على ما يجري حوله لتتداخل الأزمتان الشخصية والوطنية في توتراتهما على نفس مستوى التفجّر في النهاية ضمن "شرق النخيل".

ويذهب "كولن ولسن" في حديثه عن بناء الأحداث في الرواية إلى القول بأنّ البناء يمثّل "الفكرة التي يعطيها الروائي للمشروع كلّه بكافة مضامينه...إذ ينبغي أن تتطوّر الرواية عن

---

[1] لطيف زيتوني: ص٧٤

فكرتها الأساسية تماماً كما تنمو شجرة البلوط عن جوزة البلوط إلا أن الفكرة ذاتها ينبغي أن تتوسع."[1]

ويتخذ بناء الحدث وتطوّره أشكالاً متعدّدة بالاعتماد على طرق السّرد وتقنياته المتعدّدة في الروايات لتتخذ كل واحدة منها طريقة مختلفة في تشكيل أحداثها وتحريكها ضمن حركة السرد الزمنية؛ فعند النظر في روايات "الحب في المنفى" و "قالت ضحى" و "واحة الغروب" نجد الأحداث تتشكّل وتتوسع من خلال حركة الشخوص ضمن مضامين متشابهة في ظواهرها مختلفة في تدرجاتها وتعقيداتها ومدلولاتها.

تقوم "الحب في المنفى" على شخصية راوٍ يمثّل صحافيا قاهريا تقوده الظروف السياسية في مصر بفعل السلطة الساداتية إلى المنفى الاختياري الممثل بالمدينة (ن) إذ يحيا أزمة نفسية وفكرية تلقي ظلالها على جسمه فيصاب بالمرض والوهن، وتتبدى عليه معالم الشيخوخة والتراجع. ويصير ميالاً إلى اليأس والصمت، والإحساس بخيبات الماضي وإحباطاته، وتتوّسع الأحداث ليلتقي بالآخر الممثّل "بريجيت" المختلفة حضارياً وفكريّاً، ولا تتشابه معه إلا عاطفيا وثقافيا، إذ يقرّب الوجدان الإنساني بين البشر ويوّحدهم فتزول كل الفروقات لينصهر الإنسان بالآخر ضمن بيئة مكانية تتميّز بجماليات عالية، وتأخذ اللغة الروائية الوصفية على عاتقها إظهار تفاصيلها لتطلّ علينا متماهية مع حالات الشخوص النفسية؛ فتزدهي لحظة الإحساس بالانفراج والطفولة، وتميل إلى ألوان الخريف وتوتره لحظة التأزم.

---

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط٢، بيروت، منشورات عويدان ١٩٨٢، ص٢١٢

وتبدأ الأحداث في "الحب في المنفى" قبل النهاية بقليل، إذ يشير الراوي إلى تعلقه العاجز "ببريجيت": "اشتهيتها اشتهاء عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم. كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا وأبا..."[1] ثم يبدأ الراوي بإعادتنا إلى البدايات إذ يقصّ علينا حكايته مع "بريجيت" منذ إرهاصاتها مروراً بتعقدها وتأزمها بمحاذاة استرجاع الماضي وإحباطاته الذي يطلّ من خلال المونولوج الداخلي حينا، ومن خلال الحوار مع الآخر، أو بفعل حضور حدث سياسي على شاشة التلفاز، أو اتصال هاتفي مع أولاده في الشرق أحيانا أخرى، ويقوده ذلك إلى الدخول في دائرة الماضي والهذيان به مما يخلق انتكاسات صحيّة ونفسيّة وتوترات تسير بمحاذاة اضطرابات الواقع السياسي على المستوى الإنساني ككل حينا آخر. فتحضر أزمات الشخوص ليدلّل كل واحد منها على غربته ووجعه ضمن حبكة قصصية تمتدّ بشكل أفقي، ولاتتصاعد إلى ذروة واحدة. فالرواية تكشف عن أزمات متعدّدة للشخوص بداية "بـإبراهيم" الشيوعي، و"يوسف" الصحافي" الهارب من السلطات ليتحوّل إلى زوج امرأة غربية تكبره عمراً "إيلين" ،وإلى خاضع لاستغلال الأمير الخليجي "حامد" ، ومروراً "ببريجيت" المخذولة من أمها وزوج أمها والحاملة لوجع الطفولة وإحباطاتها ولأزمة الراوي المحبط بفعل ماضيه وفقدان زوجته وبعده عن أولاده، وانتهاء بتيقّظ قلبه وحبه "لبريجيت" الذي أشبه ما يكون بصحوة ما قبل الموت إذ لا مستقبل بينهما. وكأن الروائي يشير إلى أن الثقافة والفنون شعراً وموسيقى ووجداناً توحّد بين البشر، بينما تتصدى لذلك قوانين المادة والاستغلال وسلطة رأس المال، وخيانة العملاء الممثّلة بسلطة الأمير الخليجي والإحباطات السياسية للأفراد إضافة إلى قوانين المجتمع حول الممكن واللاممكن.

---

[1] بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص٥

وتسير كلّ هذه الأزمات ضمن أزمة متضخّمة على المستوى الإنساني، إذ يشهد الغرب التميّز العنصري الذي تمثّله حكاية "بيدرو إيبانيز" والتعذيب في السجون، وتحوّل الأطباء إلى نماذج مستغلة لتعذيب الأفراد رغم كونهم ممثّلين للقيم الإنسانية في الأصل.

ويشهد الشرق بمحاذاة ذلك أزمة مجازر "صبرا وشاتيلا" فتصير الحبكة القصصية ممتدة على المستوى الإنساني لتتمحور حول انحصار الإنسان وسط دائرة الظلم والاضطهاد وانسحاقه، فتصير المدينة (ن) بؤرة لكل العذابات الإنسانية، "فالحبكة هي الركن الفكري المنطقي للرواية."[1] ويلقي الروائي صانع الحبكة شعاعا من الضوء هنا، ويدسّ بعض الظلمة هناك إلى أن يصل بالمتلقي إلى الإحساس بتأزم الأحداث وتصاعدها بحثا عن انفراج يظل روائيا بمثابة دس بعض الضوء في إحدى الزوايا، واحتقانها بالسواد من جديد.

وتتمازج كل هذه الأحداث ضمن حركة السّرد الذي يبطئ حينا بحضور الوصف المكاني الذي تكتظ به الرواية، أو بفعل حضور السّرد التقريريّ التسجيليّ لأحداث مجزرة "صبرا وشاتيلا"، بينما يزداد حيوية وتفاعلاً عند احتدام الحب بينه وبين "بريجيت"، وانتهاء بتضخم حجم المأساة بأحداث المجزرة، وإحساس كلّ الشخوص بالعجز والإحباط رغم حضور مساحة من الضوء تتمثّل بمظاهرة تلتقي بها كلّ الشخوص على المستوى الإنساني باختلاف أعراقها وأجناسها وأديانها إلى أن تختار الرواية التي بدأت أحداثها في المنفى إنهاء أحداثها بمأساوية تنقل من خلالها هموم الواقع وإحباطات الماضي إلى أرض المنفى إذ يتصاعد صوت ناي حزين ينعى به الروائي موت الراوي وحيداً بعد أن غادرته "بريجيت" نتيجة لتضخّم سلطة الاستغلال والمادة، وإحساسه بالعجز عن المواجهة. ويقطع الحدث الأخير مرور"بيدرو إيبانيز" الذي بدأت الرواية بأحداث تعذيبه وعقد مؤتمر من أجل ما يمثّله "بيدرو إيبانيز" يوزّع

---

(١) إ. م فورستر: أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، طرابلس، جيروس برس ١٩٩٤، ص٧٤

للمخدرات بعد أن فرّ من لجان حقوق الإنسان التي لمّ تقدم له مساعدة فاعلة أكثر من احتجازه في مخيم اللاجئين الذي صار أشبه بسجن.

وإذ قامت الأحداث في "الحب في المنفى" من خلال هيمنة صوت الراوي "بضمير المتكلم" وعلى أرض الآخر، فإنّ الأحداث في "واحة الغروب" تقوم في بنائها على مضامين متشابه في ظواهرها؛ فالراوي محبط حامل لهزائم الماضي على المستويين الشخصي والوطني ولا يحرّر ذاكرته منه. ويقوم إحضار الآخر المختلف الممثّل "بكاترين" إلى الشرق، وبالتحديد إلى واحة "سيوة" الممثّلة لبيئة بدائية في تقاليدها وقوانينها ورغباتها، ممّا يعرّي الذوات ويضعها في مواجهة بعضها بعضاً، فتتيقّظ الذاكرة، وتتعقّد الدواخل ضمن فضاء مفتوح مقيّد بالتخلف والتراجع. وتتحرّك هذه الأحداث ضمن فترة زمنية تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر فتتسع المدلولات إلى التعريض بالانتداب البريطاني لمصر، وإلى التنديد بالخونة الذين تضخموا بمقابل خذلان الواقع للمضحين وقادة الثورات المخلصين للوطن وإغفال التاريخ أو تعمّده إخفاء ذلك. "فإنّ الأدب الجاد يستمد قوته من المغايرة بين رموز الكاتب الخاصة بالقيم والعالم الذي يرفضه، إذ أن الرجل الذي يشعر تماما كأنه في بيته والذي يقبل الحياة كيفما كانت، ولا يرى سببا يدعوه للضيق سيكون بالتأكيد عاجزا عن إنتاج أدب."[1]

وتصنع "واحة الغروب" أهدافها من خلال إقامة نموذج البطل الضد المحبط العاجز عن الفعل والتغيير بمحاذاة الآخر المختلف في همومه وأحلامه وطموحاته فتتخذ أحداث الرواية مساراً يجعل من الشرق شاخصا بمحاذاة الغرب الممثّل "بكاترين"، ولكن على أرض الشرق بعكس تواجد الراوي بمحاذاة "بريجيت" على أرض المنفى في "الحب في المنفى"، إذ تظهر "كاترين" مكترثة بآثار الفراعنة التي لا يرى "محمود" بطل الرواية فيها إلا أوثاناً يقصد

[1] إ.م فورستر: أركان الرواية، ص٢٠١

المستعمر منها ربط أبناء البلد بها حتى يظلوا عاجزين عن مواجهة الواقع، فيختار نسفها ونسف نفسه معها في محاولة أخيرة فاعلة في ظاهرها عاجزة في مضمونها، يقدّم من خلالها اعتذاره إلى المضحين والأنقياء الذين كانوا أكثر قدرة منه على المواجهة والتمرّد ممثلين بملكية "وفيونا" ليلتقي النموذج الشرقي النقي المتفرّد بطباعه، والمؤمن بالتغيير على المستوى الاجتماعي ممثّلاً "بملكية" بالآخر المشابه، والمنفلت من مادية الغرب ممثّلا "بفيونا".

وتتصاعد الأحداث التي تبدأ بحدث صغير متوتر يتمثّل بنقل الراوي ليصير مأموراً لواحة "سيوة" التي تشكّل منفى إجباريا يقف روائيا بمحاذاة المنفى الاختياري في رواية "الحب في المنفى". إذ تشترك الروايتان بنهايتهما المأساوية، وتعلّقهما بالحب حلاً ومهرباً من تشوّهات الماضي من خلال علاقة كل منهما بامرأة غربية تختلف كل واحدة منهما عن الأخرى في تكوينها وثقافتها وانتماءاتها وضمن تواجد في بيئتين مكانيتين متعاكستين مما يجعل الفجيعة متضخّمة على المستويين الفردي والسياسي.

ويبني الروائي أحداثه معتمدا على حبكة مركبة تقوم على تداخل الحكايات المختلفة، واندماج بعضها في البعض الآخر. ويعتمد "بهاء طاهر" على تقنية تعدّد الأصوات، وتعدّد وجهات النظر لبناء أحداثه وتوسيعها من خلال إطلالة الحدث عبر دواخل كل شخص من الشخوص متكئا في كل مرة على ضمير المتكلم ضمن هيمنة لصوت "محمود" الذي يشكّل محور الأحداث إذ تتصاعد حكايات الشخوص، ويدلي كل منها بوجهة نظره الخاصة من خلال علاقتها به. فنستمع إلى حكاية "يحيى" وماضيه، وحكاية "صابر" وماضيه، و "كاترين" وماضيها، وموقف كل واحد منهم من الآخر. ونستمع إلى حكاية أهل "سيوة" بألسنتهم ومن زوايا نظرهم المتعددة التي يمثلها "يحيى" و "صابر" وغيرهم من الأجواد. بينما يغيب صوت "مليكة" التي تمثّل نقطة تحوّل في الرواية، ولا تطلّ إلى من خلال أصوات الشخوص الآخرين

ممثلين "بيحيى" و "كاترين" و "محمود" و "صابر". ليحاذي تهميش صوتها حضور فعلها وحيويتها في مقابل عجز الشخوص الأخرى رغم حضور أصواتها.

وتتكئ الرواية على تقنية الاسترجاع التي تغذي الحكاية، وتساعدنا على فهم أزمات الشخوص وأوجاعها ممّا يجعل الحاضر مفهوما، ومحمّلا بمدلولات أشبه ما تكون بانعكاس لماض قميء مليء بالخذلان والخيبة. إذ يعود زمن القصّ ليتناول مرحلة زمنية تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر حين كانت مصر خاضعة للانتداب البريطاني، مما يساعد القصّ على تعرية تلك المرحلة، واسترجاع حوادث الخيانة وثورة "عرابي" ليدلّل الراوي على حجم الجرح المتسبّب في خيبته، والمسؤول عن التراجع والتخلف في الواقع فيحمّل الروائي المسؤولية للواقع السياسي المتسبّب بكل التشوّهات الاجتماعيّة والنفسيّة للشخوص التي تدلي بسوداويتها وإحساسها بالعجز من خلال تقنيات الحوار والمونولوج ومراقبة الآخر وتقديم وجهة النظر حوله.

واللافت للانتباه في "واحة الغروب" – التي تمهّد للغروب بمستوياته المختلفة والمتناسبة مع بيئة الصحراء وفق وجهات نظر الشخوص لتكون جنة للأنبياء والقديسين حيناً، ولتطلّ بعيون "محمود" مقبرة تدلّل على موت جماعي وفجيعة آتية حينا آخر – حضور فصل بصوت الإسكندر الأكبر يقدّم من خلاله حكايته، ويطرح أزمته ضمن تدرّج يضعه في دائرة الصراع بين المثل والقيم التي رباه عليها معلماه "أفلاطون" و"أرسطو"، وبين المادية وسفك الدم الذي رباه عليه أبوه الملك "فيليب" لتتجلّى معاناة الإنسان الدائبة بين جسده وروحه، وبين ظروفه السياسية ووجدانه الإنساني ضمن دائرة الخيانة والخذلان التي تشابه طبائع الفضاء المكاني وتقلّباته.

وتمتدّ الأحداث في رواية "واحة الغروب" على قسمين يقسمان إلى فصول يعنوّن كل واحد منها باسم واحد من الشخوص فيدلي كلّ بوجهة نظره ضمن ثلاثمائة وثلاثين صفحة أمام خفوت واضح للحوار، وهيمنة لصوت "محمود" المثقل بخيباته وإحباطاته والمنحسر على مستوى الفعل الواقعي الإيجابي، وضمن تطرّف واضح للفضاء المكاني الذي تتحرّك الشخوص فوقه، وتتعقد علاقاتها لصناعة الأحداث وتشابكها خدمة لمدلولات الرواية ووجهات نظرها.

وقد قدّم "بهاء طاهر" في بداية روايته إشارة إلى أن "محمود" يمثّل بطل حكاية حقيقية تمثّلت بتفجيره لمعبد في واحة "سيوة" محاولة منه لإضفاء واقعية على أحداثه إلا أن "علاقة الرواية بالحقيقة التي تحيط بنا لا يمكن أن تتحوّل إلى هذا الواقع، وهو أن ما تصفه لنا الرواية يمثّل جزءا خادعاً من الحقيقة، جزءاً منعزلاً تماماً....وأنّ الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس في أننا نستطيع التثبت من صحة هذه بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النص الذي يظهرها، بل هي إلى ذلك أكثر تشويقاً من الحوادث الحقيقية."(١)

وتتشكلّ الأحداث في "قالت ضحى" اعتماداً على حركة الشخصيتين الرئيسيتين الممثّلتين بالراوي المحبط العاجز عن الفعل، و"ضحى" التي تمثلّ صورة للمرأة الأرستقراطية المستغلة لظروف طبقتها حينا، وتمثل صورة "إيزيس" الممثّلة لتاريخ مصر وأصالتها إلى أن تمّر بأطوار الصراع إذ تتأزم الأحداث فتدخل دائرة الانسحاق انتهاء باختيارها الانحياز إلى مدلولات صورة "إيزيس" وأصالتها في نهاية القّص حينا آخر.

وتتحّرك أنا الراوي والآخر الممثّل "بضحى" ضمن تساوٍ حضاري فكري وثقافي؛ إذ يشتركان في نوعية الكتب والموسيقى التي يحبانها، ويعملان في مكتب حكومي يقدّم أعمالا لا تذكر ولا قيمة لها، إذ يساعد هذا الفضاء المكاني المغلق على تعرية الواقع الاقتصادي

---

(١) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص٨

والاجتماعي في مصر آنذاك ، وما يعتريه من تجاوزات ورتابة وروتينية تتحكم بها قوانين السلطات العليا دون أية فاعلية تذكر. ويساعدنا، أيضا، على تكشّف طبائع الشخوص وعلاقاتها، ويساعد على إطلالة الشخوص الأخرى ممثلين "بحاتم" و "سيد" اللذين يرتبطان بالراوي. ويمثل أولهما الماضي الفاعل ضمن الحركة السياسية إذ تحضر المساهمة الفاعلة في النضال ضدّ الظلم والاستبداد، وانتهاء بالحدث الذي خلق التحوّل السلبي في شخصية الراوي حيث حاول الاعتراف على زملائه خوفاً على أختيه عند اعتقاله فينمو في داخله إحساس بالخيانة والجبن. فتبدأ حركة جلد الذات وتعذيبها. بينما يمثل الآخر المحرِّض – رغم ضحالته الاجتماعية والفكرية – على الفعل الإيجابي إذ يتحوّل من مجرد مراسل إلى فاعل في الاتحاد الاشتراكي، ومحرِّض للراوي على التحرّك.

ويشكّل فضاء المكتب مساحة تساعد على تصعيد الأحداث إذ تضع "ضحى" والراوي في مواجهة بعضهما، فيتقاربان وجدانيا محاولة من كل منهما على أن يجد ذاته التي أضاعها عبر أطوار متصاعدة من المعاناة شكّلت كل واحد منهما بطريقة ما.

ويطلّ صوت "ضحى" من خلال تقنية الحوار لتكشف اهتماماتها، وماضيها إذ عانت سلطة والد كاره لأنوثتها ومسيطر على اختياراتها إلى أن تختار تمرّدها بترك الدراسة، والزواج من رجل ثري يعاملها كواحدة من مقتنيات منزله وانتهاء بإدمانها للكحول.

ويساعد الحوار الذي يهيمن على ثلثي الرواية تقريبا على تصاعد الأحداث وكشف طبائع الشخوص. إذ تمنح الوزارة "ضحى" والراوي فرصة للاشتراك ببعثة إلى روما. فيساعدهما الفضاء المكاني الجديد على الاقتراب أكثر من بعضهما لتنشأ بينهما حوارات متعدّدة تقود إلى علاقة حب تتكامل على مستوى الانصهار الجسدي والروحي، فيعرّي كل منهما ماضيه، ويتحركان فوق فضاء مكاني يمثّل الجمال المادي والسطحي بمحاذاة غياب العمق

والأصالة مقارنة بمعابد الأقصر كما يطلّ من التقاط "ضحى" لتفاصيل المعابد والتماثيل ومحاورة الراوي حولها.

ويستخدم الروائي أسطورة "إيزيس وأوزاريس" لتصير القيمة الأكبر للرواية، إذ تدخل "ضحى" ضمن حالة هذيان تسترجع بها حلما طفوليا ماضيا تتشكل به على شكل الآلهة إيزيس أو إيسيت –كما تطلق على نفسها– ثم تحكي للراوي مرورها بطور ثان للحلم في مراهقتها إذ عاشت حالة أشبه ما تكون بالخذار –أي بين الحلم واليقظة– لتتوحّد مع "أوزاريس" وتنجب منه ابنها "حورس"، ثم لتحكي للراوي حدث غدر"ست" بأوزاريس" وقتله إياه ومحاولتها لبعثه ضمن أجواء قصصية أسطورية تتلمس بها "ضحى" أو "إيسيت" تحوّلات المكان، وما طرأ عليه من تغيير يمس أصالته فيصير فارغاً من روحه ضمن أجواء يتحرك بها الزمن الحاضر لتنصهر "ضحى" مع الراوي الذي كشف لها ماضيه وما به من تشوّه يبعده عن صورة "أوزاريس" الذي تختزنه في أعماقها لينتج عن هذا الاتصال جنينا عاجزاً عن الحياة نتيجة لتشوّه الواقع وإحباطات الشخوص. فتتصاعد الأحداث وتتأزم مما يدفع "ضحى" إلى إجهاضه، فيصير هذا الحدث ممّهداً لفجوة جديدة بينهما فيعودان إلى مصر وقد خضعا لتحولات زادتهما تشوّها وعجزا، فتنخرط "ضحى" في دائرة الفساد والاستغلال الاقتصادي والإداري لتصير جزءاً من تشوّه طبقتها. بينما يزداد الراوي انهزامية وعجزاً، ويترك المنزل لزوج أخته المنافق المتسلّق على أكتاف الثورة، ليغرق في عشوائيته وعبثية أفعاله ليصير المقهى مهربه، وطريقا للقاء المومسات دون إحساس برغبة جسديّة أو عاطفيّة حيّة. ويعتري التراجع الشخوص الأخرى ممثّلين "بسيّد" و"حاتم" لينعكس الواقع الاجتماعي والسياسي على المكان الممثّل بالمكتب وشخوصه.

وإذ تعتمد "قالت ضحى" على الحوار في تصعيد الأحداث والعلاقات فإنّنا نجد انكماشا لتقنية الاسترجاع مقارنة بغيرها من روايات "بهاء طاهر"، بينما يحضر المونولوج متفوّقاً يعبر عن دواخل الراوي، ويتبدى مختلطا بالهذيان لحظة احتدام الحب بصوت "ضحى" إذ تسترجع حلمها الذي تتماهي به مع "إيزيس". ويتيح المونولوج للكاتب "أن يصوّر الحياة، كما تتصورها تلك الشخصية، وأن يكشف لنا عن نظرة الشخصية إلى الشخصيات الأخرى، وبالعكس، وهكذا يرسم لنا الشخصية من خلال عالمها الشعوري واللاشعوري."[1]

إنّ "قالت ضحى" بأحداثها المتنوعة تعرّض بالواقع الذي لا يرضى عنه الروائي، وينقله معتمدا على حركة شخوصه التي تتحرّك في عالمه المصنوع من الورق، "ففي وقتنا الحاضر لا وجود لشكل أدبي يتمتع بالدقة التي تتمتع بها الرواية، إذ أننا نستطيع أن نرتبط بها بطريقة دقيقة كل الدقة، بالعاطفة أم بالعقل، حوادث حياتنا اليومية التي لا قيمة لها في الظاهر، والأفكار والحدوس، والأحلام التي هي ظاهرياً أكثر ما تكون بعداً عن لغتنا اليومية، وهي إلى ذلك وسيلة مدهشة للصمود والاستمرار في العيش بإدراك، في عالم مخيف تقريبا يهاجمنا من كل ناحية."[2]

وتتحرّك الأحداث في "نقطة النور" وفق حركة التسلسل الزمني التتابعي ضمن حبكة مركبة قائمة على حكايتين يتصدّر "سالم" إحداهما، بينما تتصدّر "لبنى" الحكاية الثانية. وتقسم الراوية إلى ثلاثة أقسام معنونة "بسالم" و "لبنى" و "الباشكاتب"، ويتشكّل في كل جزء منها عقدة خاصة بشخص من شخوص الرواية الرئيسة، مثل "سالم" و "لبنى" و"الباشكاتب" لتلتقي هذه الخيوط الثلاث ضمن ارتباطهم بعلاقات متعدّدة متفاوتة في القرب أو البعد، وضمن مدلولات

---

(١) محمد يوسف نجم: فن القصة، ص٨٤

(٢) ميشال بوتور: ص١٢

الرواية وأسئلتها التي تثيرها عبر الشخوص بحثاً عن محاولة لفهم الوجود وحقيقته عبر ما يمثّله عنوان الرواية من محاولة "الباشكاتب" البحث عن نقطة النور وإدراكها، حيث يتكامل فهم الذات وتخليصها من العذابات عبر ما يشبه أطوار التصوف. ومن خلال احتدام أزمة العلاقة بين "سالم" و "لبنى" محاطين بحركة الشخوص الأخرى التي يساعد تواجدها على تشابك الأحداث وتصعيدها، وعلى فهم ما خفي من أحداث في واقع وماضي الشخوص ضمن حركة سردية تتفاوت بين الهدوء والرتابة والحيوية في تشكيل بعض الأحداث، من مثل تطوّر الحدث المتعلّق بعلاقة "سالم" و "لبنى"، أو بإيقاظ الماضي المتمثل في حكايات السطح المتعلّقة "بأبي خطوة" التي يرويها "الباشكاتب" لحفيده ليضعه على درب التساؤلات، ومحاولة البحث عن الأجوبة بالاتكاء على مواجهة الذات وإيقاظ القيم الإنسانية الحية. بينما تتمثّل الرتابة بوصف الشارع المحيط ببيت "الباشكاتب"، وكذلك في امتداد أحداث الحياة اليومية بعد زواج "فوزية" وتردّدها على بيت جدّها، وقيامها بالأعمال المنزلية، والإطلال على حركة أفراد المنزل الاعتيادية. ولكن هذه الرواية تعدّ الأكثر هدوءاً في تأزماتها وتعقيدات أحداثها مقارنة بروايات "بهاء طاهر" الأخرى رغم عمق مدلولاتها على المستويين الذاتيّ والاجتماعيّ.

وتعرض الرواية في القسم الأول باستخدام ضمير الغائب الذي يهيمن على الرواية كلّها دون روايات "بهاء طاهر" الأخرى لحكاية "سالم". إذ يبدأ بتصوير مكاني لمنزله الذي يعيش فيه متناولا تفاصيل الحي الشعبي والمشهد الخارجي للعمارة، وتوزيع غرف المنزل ووصف أثاثه. فينقل تفاصيل المكان من الداخل والخارج ماراً بالحي الشعبي المحاذي لمقام السيدة زينب.

ثم يمهّد لبناء الأحداث برصد علاقته بأفراد المنزل بداية "بالباشكاتب" الذي يمثّل شخصية محورية يتعلّق بها "سالم"، وتجمعه به علاقة خاصة، تقرّب بينهما جلسات خاصة على السطح وداخل غرفة "الباشكاتب" الممثّلة لعالم "الباشكاتب" الخاص الذي يمثّل بدوره صورة

لهذه الفئة الاجتماعية من الموظفين، فيتحوّل الطفل الصغير إلى تلميذ يستمع إلى جدّه الذي يحكي له حكاية صديقه "أبي خطوة" ليدخله إلى دائرة الأجواء الصوفية ورؤاها، ويشدّ "سالم" إلى متاهة الأسئلة والبحث عن السكينة التي يعلق بها الجد دون الوصول إلى أجوبة. إذ يرتبط بنبوءات "أبي خطوة" بحثا عن لحظة تكشّف تزيل الظلام عن الرؤية وتتضح من خلالها الإجابات.

وتبدأ الأحداث بالتأزم حين تطلّ الفجوة بين "سالم" وأبيه إثر تعلق "سالم" بشكوك حول مسؤولية والده عن وفاة أمه نتيجة لإهماله لها فيختزن معاناته النفسية في لاوعيه، ويتفجّر حدث يخلق تأزماً في الأحداث حين يصاب "سالم" بحالة هذيان هستيري يتلفظ به بشتائم بذيئة نابية تعمّق الفجوة بينه وبين والده الذي ينهال عليه ضربا وانتهاء بأخذه إلى طبيب يخضعه لعلاج بصدمات كهربائية على الدّماغ ، مما يزيد من عزلته وكآبته إلى أن يحيطه جده بحماية تخفّف من ألمه، ثم ينتقل القص بضمير الغائب ليحكي تفاصيل علاقة "سالم" بأخته "فوزية" التي تمثّل تعويضا عن الأم الغائبة ثم غضبه لزواجها، ورفضه لتقبّل زوجها الذي قد يشكّل منافسا له على حب أخته المعوضة عن الأم.

وإذ يبني الروائي أحداثه فإنّه لا يغفل الشخوص الأخرى، فيعمد إلى استحضارهم وتناول بعض تفاصيل حياتهم وصهرها في حكاية الشخصية الرئيسة مما يضيء جوانب أخرى تساعد على فهم الشخصية، وتزيد من تشابك الأحداث فتمهّد مثلاً علاقة الراوي بجدّه، والإطلاع على طبائع هذا الجدّ إلى ما سيأتي من أحداث وتحوّلات.

ويطّل الحوار في ثنايا القسم الأول مصحوباً بضمير الغائب الذي يقدّم أزمة الشخوص بعد التمهيد لها اتكاء على تفاصيل الفضاء المكاني، وعلى علاقاتها بالشخوص الأخرى. ويتكئ أحيانا، على تقنية الأحلام لإظهار أزمات "سالم" العالقة في لاوعيه والمتكشّفة في أحلامه ليلاً،

أوفي هذيانه عند محاصرة الذات من الآخرين، "زارته أمه، اقتربت منه.. وألقمته ثديها.... قبل أن تنزع ثديها فجأة وتقول: كيف؟ ألم تصبح رجلاً... ظل يجري وراءها.... فجاء شعبان ممسكا بعصا الباشكاتب.... وراح يضرب سالم على بطنه."[١] فسالم يشتاق إلى الرضاعة من أمه تعبيراً عن الاحتياج إلى الهدوء وإلى السكينة التي يمثّلها رحمها، ولكنه يواجه بقوانين المجتمع، وبعصا السلطة الأبوية مما يساعد على فهم ما يعانيه من هذيان وعزله تصنع ألمه الذي يشدّه لفهم نبوءات "أبي خطوة" ومحاولة تحقيقها.

ولا يحضر الاسترجاع إلا من خلال المونولوج الذي يطلّ ليكشف معاناة "الباشكاتب"، ويشرح دواخله، ويبرّر بحثه المستمر عن التطهّر من الألم والبحث عن السكينة.[٢] وإذا كانت الحكاية تتبع أسلوب التسلسل الزمني، وتبدو بفعل ضمير الغائب تقصّ علينا بعد انتهائه فإنّ الرواية حين تتناول المرحلة الثانوية لدراسة "سالم" تمهّد للأحداث القادمة في القسم الثاني، إذ تتكشف لنا محاولات "سالم" لاكتشاف عالم الآخر الممثّل بالمرأة وصولاً إلى اكتمالها بالتعرف على "لبنى" التي تشكّل نموذجا مختلفا عن أخته "فوزية"، فتنشأ بينهما علاقة حب تثمر باتصال جسدي أول بينهما ينتهي بتأزم حالة "سالم" النفسيّة بفعل التوتر، فيصرخ بشتائم هستيرية نابية ليبدأ القسم الثاني الذي يتناول حكاية "لبنى" وأزمتها لتلتقي حبكة الحكايتين بمحاذاة بعضهما فتزداد الأحداث تعقيدا.

ويعمل الحوار على التقريب بين الشخوص وعلى تطوير الأحداث، فالحوار جزء هام من الأسلوب التعبيري في القصة، ويعتمد عليه في رسم الشخصيات وبواسطته تتصل شخصيات القصة، بعضها بالبعض الآخر اتصالاً مباشراً، والحوار المعبّر الرشيق سبب من

---

(١) بهاء طاهر: نقطة النور، ص٣٣

(٢) انظر: المصدر السابق: ص١٣٤ - ١٣٦

أسباب حيوية السرد ويقوم أحيانا بتطوير الأحداث، واستحضار الحلقات المفقودة منها. كما ويعمل على كشف عواطف الشخوص وأحاسيسها، وشعورها الباطن تجاه الحوادث والشخصيات الأخرى."[1] فالحوار يقرّب بين "سالم" وجده، وبينه وبين "لبنى" التي شكّلت نقطة تحوّل في أحداث حياة "سالم".

ويقوم بناء الأحداث في القسم الخاص "بلبنى" بطريقة مشابه للقسم الخاص "بسالم" إذ يبدأ بوصف فضائها المكاني الممثّل بالبيت مبيّناً وجهة نظرها تجاهه ليمهّد من خلال ذلك الحديث عن الفجوة النفسية بينها وبين والديها وصولا إلى تصعيد أزماتها النفسية الناشئة عن إحباطات طفولية إثر انفصال والديها، ثم تعرّضها لاغتصاب أفقدها عذريتها بفعل اعتداء من مدرّسها ووصولا إلى تأزمات ارتباطها "بسالم" وحبها له الذي يوقظ أوجاع الذاكرة وإحباطات الماضي وقهره.

وتتسع مدلولات الرواية من المستوى الاجتماعي الاعتيادي لتتشابك مع الواقع السياسي المطلّ من إشراك "لبنى" في المظاهرات الطلابية احتجاجا على السلطة وممارساتها ممّا يلقي بها في المعتقل.

وتتشابك الأحداث وتتعقّد الأزمة الروائية إذ تتدخل السلطة الأبوية المستغلة التي تتبدى عاجزة جنسيا متنكرة لمبادئها الأولى نهمة للمال والنفوذ فتفرّق بين "لبنى" و "سالم"، وترسل "بلبنى" إلى مصحة للأمراض العقلية في الخارج، فالرواية الناجحة – وفق "كولن ولسن" – "هي تلك التي تتبنى التوتر في أحداثها ثم تسمح له الانطلاق كالرعد."[2] وتسير الأحداث

---

(١) محمد يوسف نجم: ص١١٨

(٢) كولن ولسن: فن الرواية، ترجمة محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٦، ص١٠١

الخاصة "بلبنى" بمحاذاة الأحداث في منزل "سالم" لترصد ردود أفعال أسرته وتغيراته النفسية، وإيضاح موقف الجّد الذي يمثّل شخصية محورية في الرواية منها.

ويبدأ القسم الأخير من الرواية ممّهداً للتداعي الذي أصاب حياة الشخوص أسوة بالفضاء المكاني الممثّل ببيت "الباشكاتب" إذ صار آيلاً للسقوط يحتاج إلى ترميم، بمقابل تعلّق "الباشكاتب" بالمكان كونه فضاء للألفة والذكريات. فيزدحم رأسه بنبوءات "أبي خطوة" محاولة للبحث عن إجابات للأسئلة. ويتبدى "سالم" في أوضاع نفسية سيئة فيزداد هذيانه ، وتتفجّر شتائمه، وتتصاعد قسوة والده عليه إذ يخضعه لعلاج كهربائي يزيد من معاناته. وتتراجع علاقة "فوزية" بزوجها، ويتصاعد التوتر إذ يقدّم "الباشكاتب" على زواج عرفي يعوّض به نفسه عن عطشه الجسدي منذ وفاة زوجته، وهرباً من عذابات روحه. ولكن هذا الزواج لا يدوم طويلا لأنه خاوي الروح، ولا يقوم إلا على مادية الجسد والمال ، "فالباشكاتب" يبحث عن نبوءات "أبي حظوة"، ويتلذّذ بعزلته، ويحث نفسه على التزام وصايا "أبي خطوة" لتنقية روحه من الكدر انهماكا في تأمل نفسه، وبحثا عن الحقيقة والسكينة. وإذ تتعقّد الأحداث، ويتداعى الشخوص والأمكنة يلجأ "الباشكاتب" إلى أحلامه واثقا من أنّ الأحلام رسائل ونبوءات.

وتحضر أحداث منزل "لبنى" بمقابل أحداث منزل "الباشكاتب" إذ تعود "لبنى" من السفر بعد أنّ مرت بأطوار جسدية ونفسية من المعاناة بمحاذاة لحظة زمنية تظهر بها "لبنى" بصحبة "سالم" في رؤى "الباشكاتب" فيتبدى له النور الذي يبدّد ظلمة النفس وتشرق روحه، ويستشعر السكينة إذ يبدأ التوتر يغادر الأحداث لتنتهي بمونولوج يكشف حجم عذابات "لبنى"، وما واجهته في غربتها إضافة إلى امتزاج ذلك بفرح واشتياق حين تقف بمواجهة "سالم".

ويتبدّى "سالم" و "لبنى" في نهاية الأحداث شخصيتين متعبتين متراجعتين نفسياً وجسدياً بأرواح تقف على حافة الموت إلا أنها تبعث وتتيقّظ بعد التخلّص من كدر الماضي وتعريته

بفعل الحب الذي شكّل الضوء المبدّد للعتمة، فيمحو التراجع والتداعي في الأمكنة وفي الواقـع الاجتماعي، ويبدّد الصراع بين الشخوص رغم اختلاف المستويات الثقافية والاجتماعية.

واللافت للانتباه، أن "بهاء طاهر" في بناء أحداثه، غالبا، لا يأتي بجديد على مـستوى التقنيات السردية والفنية، ولا يهوّم في تقنيات التجريب، وإن قدّم بناء فنيا متماسـكا تتحـرّك داخله أحداثه وشخوصه. إذ تنحو رواياته في مجملها منحى الرواية الواقعية مع الإمساك بروح الحداثة ولغتها، وقدرتها على التلاعب بالزمن وتشكيلها؛ فالهم الاجتمـاعيّ والـسياسيّ كـان هاجس الروائي ومقصده رغم غنى الروايات على الصعيدين الذاتي والإنسانيّ.

وقد تبدى هذا البناء متشابها في رواياته رغم كونه مجدّدا في بعض التقنيـات مثـل: استخدامه للمزج بين الحلم (الأسطورة) والواقع في "قالت ضـحى"، واعتمـاده علـى تعـدّد الأصوات في "واحة الغروب"، واعتماده على المزج بـين الأسـاليب التقريريـة والتعبيريـة والشعرية في "الحب في المنفى"، وبروز قدرته على المزج بين السرد والحوار في رواياتـه، وإن تفرّد الحوار بالمساحة الأكبر في "قالت ضحى".

ويغلب على هذه الروايات تواجد ما يعرف بشخصية البطل "الضدّ المهزوم" المـشتبك بعلاقات مختلفة مع الواقع والشخوص حوله. وتتفاوت انفعالاته إزاء ما يجري مـن أحـداث. ولذلك يحضر ضمير المتكلم بارزا في روايات "بهاء طاهر"، وإن حضر في ورايـة "خـالتي صفية والدير" على لسان الطفل الصغير الذي تغطي الأحداث المرحلة الزمنية الممتـدة مـن طفولته إلى مرحلة التحاقه بالجامعة، بينما انفرد ضمير الغائب بالإمساك بزمام الأحداث فـي "نقطة النور" التي نحت المنحى الاجتماعي بعيداً عن صخب الواقع السياسي في مصر والوطن العربي آنذاك، إذا ما تجاوزنا كون هذا الواقع إفرازاً للأحداث السياسية بطريقة ما.

ويعتمد "بهاء طاهر" على الحبكة المركبة في صياغة أحداثه، واتخذ منحى التنامي في تعقيدها و إيصالها إلى التوتر الذي يتخذ كثيراً من المسارات فلا نستطيع الإمساك بقمة أو ذروة واحدة داخل العمل الروائي وصولاً إلى انفراجات لا تتخذ المسار الإيجابي بقدر ما توصل الشخوص إلى راحة مأساوية متوهمة، مثلما يتضح في نهايات "الحب في المنفى" و "واحة الغروب". وبينما تتبدى بقعة ضوء تخفّف من الإحباطات في "نقطة النور" و "شرق النخيل" و "قالت ضحى" إذ تبدو النهايات أقلّ مأساوية.

خاتمة

- ينتمي "بهاء طاهر" إلى جيل الحساسية التي تعنى بمخاطبة الإحساس بالقدر الذي تُعنى به بخواص الحواس، وتتوقف بوصفها تقنية نقدية عند الراوي (أو الشخصية) الذي يصدر عن الإحساس في الفعل السردي. وتتخذ موقفاً ورؤية خاصة من الواقع، وتدعو إلى التجديد في التقنيات السّردية والمضامين الروائية احتواء لفترة زمنية مضطربة سياسيا واجتماعياً.
- جاء البناء السردي في روايات "بهاء طاهر" متفاوتا في الاقتراب من البناء التقليدي الروائي من جهة، وفي الاقتراب من التجديد وتقنياته السردية من جهة أخرى ضمن معادلة صعبة لا تكون إلا لروائي واضح الرؤى ومتملك لأدواته قادر على تطويعها.
- يتكثّف داخل أعمال "بهاء طاهر" الروائية حضور الصراع بين السلطة والمثقف، والرجل والمرأة، والشرق والغرب ضمن حضورين يقوم أولهما على التشابه، وثانيهما على الاختلاف مكانيا وفكريا تعبيرا عن الموقف الفكري للروائي ومعاناته إزاء الواقع السياسي والاجتماعي.
- يتخذ بناء الحدث أشكالاً سردية متعدّدة اعتمادا على طرائق السرد وتقنياته المختلفة، إذ يمزج بين الاسترجاع والاستشراف والحذف والحوار والمونولوج والتداعي داخل حبكة مركبة تقوم على تداخل الحكايات، وتنفلت كلما استطعنا الإمساك بها، فلا نجد ذروة محدّدة داخل الأعمال الروائية.
- اتخذت البنية الزمنية مسار التتابع المتسلسل المتنامي مرة، ومسار التشظي الزمني المنسجم مع حركة الشخوص والفضاء المكاني لصناعة الحدث ولملمته، مرة أخرى.

- اتخذ الفضاء المكاني مساحة واسعة من أوراق الأعمال الروائية بنوعيه: المفتوح والمغلق. وبمدلولية المادي والنفسي بما يتناغم مع طبائع الشخوص ودواخلها ضمن لغة شعرية بارعة بتصوير التفاصيل.

- قدّم "بهاء طاهر" شخوصه متكئا على تشابك التقنيات السردية واختلاف صوت الراوي وموقعه ضمن فضاءات مكانية وحركة زمنية تدفع إلى تكشّف زوايا الداخل بمحاذاة حضور الخارج أو المظهر الشكلي لتظهر الصورة مكتملة، فنحاول فهم سلوك الشخصية ومواقفها.

- هيمنت شخصية البطل الضد المهزوم المشتبك بعلاقات مختلفة مع الواقع والشخوص. ويعدّ إفرازاً لمرحلة الستينيات و ما بها من خيبة على مستوى الأحلام القومية والفكرية على الأعمال الروائية. إذ يتواجد في "قالت ضحى" و "شرق النخيل" ضمن نهايات أقل مأساوية مما نجده في روايتي "الحب في المنفى" و واحة الغروب" فالانفراجات لا تتخذ المسار الايجابي بل تتخذ المنحى المأساوي مما يحمّل هذه الشخصية رؤى "بهاء طاهر" ومعاناته الخاصة.

- اتخذ الراوي مواقع مختلفة ضمن حضور للتبئير الداخلي المتعدّد، والتبئير الداخلي الثابت، والتبئير الخارجي. ويظهر "بهاء طاهر" مختبئاً وراء الراوي، ولا يطلّ إلا من خلال الإدلاء ببعض آرائه السياسية وميولاته ومواقفه إزاء ما يحدث داخل دائرة التبئير الداخلي إثر حضور ضمير المتكلم.

- تطرح الروايات أزمات الشخوص بمحاذاة المستويين الاجتماعي والسياسي، وتربط بينهما اعتمادا على حضور الرغبات والأحلام مقابل حضور الإحباط والعجز لتتخذ الرواية منحنيين ذاتيا وعاما.

- تتداخل الطبقات السردية داخل أعماله الروائية ضمن تشابك يثري النصّ ويعمقّ دلالاته ويكثّفها. فنجد حضوراً للطبقة السردية التقريرية بنوعيها: التفصيلي، والتسجيلي الإعلامي. وحضوراً للمستوى التعبيري المحتقن بالوصف والانفعالات والهذيان الحلمي والكابوسي.

- يتخذ "بهاء طاهر" حركة التوازي في بعض رواياته؛ فتقف المرأة بموازاة الرجل، و "صفية" بموازاة الدّير، والشرق بموازاة الغرب، والغرب بموازاة الشرق، وتقف "واحة الغروب" بموازاة "الحب في المنفى".

- تصلح كثير من أعمال "بهاء طاهر" الروائية لأن تكون فيلماً سينمائيا نتيجة للتوافق والتقارب بين تقنياته الروائية والتقنيات السينمائية القائمة على تتابع اللقطات القريبة والبعيدة والحذف والقطع المونتاجي والتزامن المشهدي والحكائي مروراً بالعناصر السمعية والبصرية والصوتية وفق منطق التداعيات المرئية والمسموعة ودقة الإمساك بالتفاصيل والأشياء (الإكسسوارات) وحضور الهذيان الصوتي.

- يمزج "بهاء طاهر" في أعماله بين السرد الواقعي والحلم الكابوسي والأسطورة في تقديم رؤاه ومنظوراته، مما يضفي عمقا على العمل، ويزيد من حيوية السّرد ضمن تهويمات يلتقي بها الواقع بالماضي فتحضر تقنيات المونولوج والتداعيات والاسترجاعات والأحلام مع حركة الحوار الخارجي خدمة للمدلولات الروائية.

- يقدّم "بهاء طاهر" من خلال بنائه الروائي رؤية معادية للسلطة وداعية إلى تجاوز أزمات الماضي للتخلص من الواقعين السياسي والاجتماعي المشوّهين ضمن لغة خاصة تشكيل

يستطيع من خلال تقنياته إيقاظ الحواس، ومخاطبة الداخل والوجدان، وشد المتلقي للانفعال برؤاه ووجهات نظره دون أن يعي المتلقي تمام الوعي بذلك.

- تتفاوت اللغة بين الاعتيادية البسيطة وبين السهلة الممتنعة والشعرية العالية والمتناسبة مع ثقافات الشخوص واتجاهاتهم الفكرية وطبيعة الفضاءات المكانية الموصوفة إذ يحضر التاريخ إلى جانب الواقع لإلقاء المسؤولية على أكثر من طرف من خلال دواخل الشخوص المسحوقة المتألمة.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

١- طاهر، بهاء: الحب في المنفى ، القاهرة، دار الهلال ١٩٩٥.

٢- ------- : خالتي صفية والدير، القاهرة، دار الهلال ١٩٩٠.

٣- ------- : شرق النخيل، القاهرة، دار الهلال ١٩٩٩

٤- ------- : قالت ضحى، القاهرة، دار الهلال ١٩٩٩

٥- ------- : نقطة النور، القاهرة، دار الهلال ٢٠٠١.

٦- ------- : واحة الغروب، القاهرة، دار الشرق ٢٠٠٧.

ثانياً: المراجع

أ: الكتب

١- إبراهيم، السيد: نظرية الرواية، القاهرة، دار قباء ١٩٩٨.

٢- إبراهيم، عبد الله: السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي ٢٠٠٣.

٣- إبراهيم، عبد الله: المتخيل السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩٩.

٤- ابن حميد، رضا: المدينة في رواية اللص والكلاب، المجلد الأول، ملتقى القاهرة الثاني، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٨.

٥- أبو عوف، عبد الرحمن: قراءة في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.

٦- أمين العالم، محمود: ثلاثية الرفض والهزيمة، القاهرة، دار المستقبل العربي ١٩٨٥.

٧- بارت، رولان: التحليل البنيوي للسّرد، ترجمة حسن بحرواي، الرباط، اتحاد كتاب المغرب ١٩٩٢.

٨- باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات ١٩٨٧.

٩- بحرواي، حسن: بنية الشكل الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

١٠- بدج، واليس: الديانة الفرعونية، ترجمة نهار خياط، دمشق، دار علاء الدين ١٩٩٣.

١١- بدير، فاطمة: حديث الذكريات، بيروت، الدار العربية للعلوم ٢٠٠٤.

١٢- برنس، جيرالد: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة. ٢٠٠٢.

١٣- بطرس، سمعان أنجيل: دراسات في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة ١٩٨٧.

١٤- بكر، أيمن: السرد في مقامات الهمذاني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

١٥- بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، ط٢، بيروت، منشورات عويدان ١٩٨٢.

١٦- تودوروف، تزفطيان: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، الرباط: اتحاد كتاب المغرب ١٩٩٢.

١٧- جنيت، جيرالد: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧.

١٨- حداد، نبيل: الكتابة بأوجاع الحاضر، عمان، أمانة عمان ٢٠٠٣.

١٩- حداد، نبيل: لغة السيناريو، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلد الثاني، اربد، عالم الكتب ٢٠٠٩.

٢٠- الخراط، إدوارد: الحساسية الجديدة، بيروت، دار الآداب ١٩٩٣.

٢١- ديل اليزابيث: الحبكة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد ١٩٨١.

٢٢- الراعي، علي: الرواية في الوطن العربي، دار المستقبل العربي ١٩٩١.

٢٣- رشيد، أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

٢٤- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، لبنان، دار النهار ٢٠٠٢.

٢٥- السعداوي، نوال: الوجه العاري للمرأة العربية، بيروت، المؤسسة العربية ١٩٧٧.

٢٦- شاكر، عبد الحميد: الحلم والرمز والأسطورة دراسة في الرواية والقصة القصيرة في مصر: القاهرة، الهيئة المصرية العامة ١٩٨٥.

٢٧- شاهين، أسماء: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٠.

٢٨- شحيّد، جمال: تقاطع الزمان والمكان في رواية المدينة، المجلد الاول، ملتقى القاهرة الثاني، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٨.

٢٩- صالح، صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع ١٩٩٧.

٣٠- صالح، عالية: البناء السردي في روايات اليأس خوري، عمان، دار أزمنه ٢٠٠٥.

٣١- طاهر، بهاء: في مديح الرواية، عمان، دار أزمنة ٢٠٠٠.

٣٢- عبد الله، محمد حسن: الريف في الرواية العربية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة ١٩٨٩.

٣٣- عبد الهادي، فيحاء: المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة ١٩٩٧.

٣٤- عبيدالله، محمد: عالم بها طاهر، عمان، دار مجدلاوي ٢٠٠٥.

٣٥- عزام، محمد: البطل الإشكالي في الرواية المعاصرة، ط٢، دمشق، دار الأهالي ١٩٩٢.

٣٦- العيد، يمنى: تقنيات السّرد الروائي، بيروت، دار الفارابي ١٩٩٩.

٣٧- فانوس، وجيه: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلد الثاني، اربد، عالم الكتب ٢٠٠٨م.

٣٨- فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، الكويت، دار سعاد الصباح ١٩٩٢.

٣٩- فورستر، إ. م: أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، طرابلس، جيروس برس ١٩٩٤.

٤٠- الفيومي، إبراهيم: صورة المدينة، المجلد الثاني، ملتقى القاهرة الثاني، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٨.

٤١- قاسم، سيزا: بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ – القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.

٤٢- القصراوي، مها: الزمن في الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية ٢٠٠٤.

٤٣- لحميداني، حميد: بنية النص السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩٠.

٤٤- مامكغ، لانا: بهاء طاهر قصصيا وروائيا، عمان، دار الجرير ٢٠٠٧.

٤٥- المرازيق، جهاد: بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، عمان، دار الكرمل ٢٠٠٠.

٤٦- مراشدة، عبدالرحيم: الفضاء الروائي، عمان، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢.

٤٧- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، الكويت، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨.

٤٨- النابلسي، شاكر: جماليات المكان في الرواية العربية، عمان، دار الفارس ١٩٩٤.

٤٩- نجم، محمد يوسف: فن القصة، بيروت، دار الثقافة ١٩٧٩.

٥٠- النجمي، حسن: شعرية الفضاء السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.

٥١- النصير، ياسين: إشكالية المكان في النص الأدبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦م.

٥٢- النعيمي، أحمد: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، عمان، دار الفارس ٢٠٠٤.

٥٣- نوروك، جان بول: السيناريو، ترجمة قاسم المقداد، دمشق، منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٠.

٥٤- الهواري، أحمد: البطل المعاصر في الرواية المصرية، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٦.

٥٥- ولسن، كولن: فن الرواية، ترجمة محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٦.

٥٦- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، بيروتاً، المركز الثقافي العربي ١٩٨٩.

٥٧- يورجنسون، ألبير: المونتاج السينمائي، ترجمة مي التلمساني، مصر، أكاديمية الفنون ١٩٩٠.

٥٨- يوكانان، أندرو: صناعة الأفلام، ترجمة أحمد الحضري، القاهرة، وزارة الثقافة ١٩٦٠م.

ب : الدوريات

١- أبو اليزيد، أشرف: سيوة الواحة المقدسة، العربي، الكويت، نيسان ٢٠٠٩م.

٢- أبو عوف، عبد الرحمن: تراجيديا القهر والثورة، مجلة فصول، عدد ١٢، ١٩٩٣.

٣- صبرة، أحمد: جوانب من شعرية الرواية، مجلة فصول، مجلد٢، عدد١، ١٩٩٧.

٤- ضمرة، يوسف: رواية الانكسارات، أفكار، عدد ١٣١، ١٩٩٨.

٥- ليلى، أمل: واحة الغروب الصلح المستحيل مع الماضي، مجلة القافلة، السعودية، ظهران إبريل ٢٠٠٨م.

ج: شبكة المعلومات

١- الربيعو، تركي علي: من محاكمة الذات المجتمعية، على شبكة المعلومات العالمية 8- ، تشرين الثاني ١٩٩٤.

٢- الزين، أحمد علي: روافد مع بهاء طاهر، على شبكة المعلومات العالمية http://www.alaRabiya.net يونيو ٢٠٠٨

٣- عصفور، جابر: هوامش للكتابة،على شبكة المعلومات العالمية http://dar-alhyat.com ٢٠٠٨/٤/٢.

٤- محمد، عبد الله: واحة الغروب، على شبكة المعلومات العالمية http://www.diwan alarab.com تشرين الأول ٢٠٠٥.

Abstract

Obead, Linda, Narrative Structure in Baha` Taher`s Novels.

Doctoral dissertation, Yarmouk University, 2009.

Supervisor. Prof .Dr Nabil Haddad.

This dissertation is a study about narrative structure in the novels of Baha` Taher which considers form and content as inseparable.

This dissertation also reveals narrative techniques used by different characters and their spaces both internally and externally. It also discusses how Taher forms and uses the narrative style in relation to the variation of different techniques and how they interact to form meaning in the novels. The presence of the narrator is significant in the works since he leads a unique narrative style that controls and reveals the events, climax, and insights about the characters. This dissertation also deals with cinematic techniques in the narrative style of Baha` Taher; this is to highlight the aesthetic structure of his works. It is significant to point out that his works represent an important but confusing era for the Arab world and for Egypt, specifically, on the political, social, and psychological levels. The study applies an analytical, aesthetic approach that relies on technical devices brought about by narratology.